

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica**



**TESIS DOCTORAL**

**Ritual, mito y creación en la pintura aborigen australiana:  
encuentros con el expresionismo abstracto del s.XX  
Proyecciones educativas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Carmen Martínez Trillo-Figueroa**

Director

**Javier Díez Álvarez**

**Madrid, 2016**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



**RITUAL, MITO Y CREACIÓN EN LA PINTURA  
ABORIGEN AUSTRALIANA:  
ENCUENTROS CON EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO  
DEL S.XX. PROYECCIONES EDUCATIVAS**

**TESIS DOCTORAL**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carmen Martínez Trillo-Figueroa

**Madrid, 2015**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



**RITUAL, MITO Y CREACIÓN EN LA PINTURA  
ABORIGEN AUSTRALIANA:  
ENCUENTROS CON EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO  
DEL S.XX. PROYECCIONES EDUCATIVAS**

**TESIS DOCTORAL**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

Carmen Martínez Trillo-Figueroa

Director:  
Javier Díez Álvarez

**Madrid, 2015**



*A la memoria de mis padres Francisco y Amalia  
A mis hijos Gabriel y Sofía  
A Richard Hirschbaeck*



*Especial agradecimiento al Profesor D. Javier Díez que como director de esta tesis ha estado disponible para orientarme y corregirme en mi labor científica.*

*Alfonso Alfaro*

*Steven y Annabelle Burley, responsables de mi pasión por el arte aborigen*

*Raquel Caerols, por su disposición y generosidad  
al ayudarme siempre que lo he necesitado*

*Marta de Cambra, por su ánimo, ayuda constante y especialmente  
en la aplicación didáctica de la investigación  
A los alumnos de segundo curso de primaria y personal del IES Itaca de Alcorcón  
y su colaboración en el proyecto de arte abstracto aborigen*

*Profesores Doctores Manuel Gayoso y Pedro Terrón por su ayuda y empuje inicial*

*Profesor Doctor Jan-Hendrik Röver, de la universidad Ludwig-Maximilian de Munich  
por su disponibilidad y atención desde julio de 2006*

*Nick de Ville, diseñador y profesor de Artes Visuales en Goldsmiths College  
por sus cartas de recomendación y maravillosa familia*

*Ana Prada y Virginia Hartley, por su amistad incondicional  
y por todos los cafés terapéuticos a lo largo de estos años.*

*Laura Casas por su paciencia infinita a la hora de maquetar la tesis*

*Maria Luisa Martínez Martí y Claudio Sorrenti que me han acogido numerosas veces en  
Zurich en mis viajes a la bibliotecas de ETH y del Völkerkundemuseum*

*María Prego de Lis, bibliotecaria del Departamento de Documentación del CIPE*



## I. INTRODUCCIÓN Y RESUMEN

El principal objetivo de esta investigación es el estudio profundo de las últimas motivaciones que justifican la creación artística, y en especial la pintura, en la cultura aborígen australiana. Partiremos de su estadio primitivo con la pintura en cuevas y abrigos de roca, práctica que ha continuado en ciertas tribus hasta nuestros días, hasta las representaciones en otros tipos de soportes como la corteza de eucalipto o la pintura corporal enfocada a la celebración de determinados ritos ancestrales. Al mismo tiempo, se pretenden comparar dichas motivaciones con las de los artistas occidentales del expresionismo abstracto de finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte. A través de este contraste entre ambas culturas y diferentes periodos históricos y socioculturales, se intentará razonar y explicar la importancia que el rito, y en consecuencia la participación mística y el espíritu religioso, tienen en la creación artística.

## 2. PREGUNTAS DE LA INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS

Nos planteamos una serie de cuestiones previas que nos servirán para formular la hipótesis.

1. ¿Qué puede aportar esta investigación a la sociedad al mundo de la educación artística?
2. ¿Qué beneficios educativos, creativos y artísticos pueden aportar el mito y el ritual en la educación secundaria?
3. ¿Es relacionable el mundo mítico con el mundo de la moderna abstracción?
4. ¿Es posible comprender el arte abstracto moderno y contemporáneo occidental desde los parámetros de culturas más primitivas y no occidentales?
5. ¿Es posible un método de acercamiento al arte abstracto con estas pautas?
6. ¿Podemos a partir del mito y el ritual encontrar unas pautas de aprendizaje acerca del proceso y la metodología de la abstracción artística?



Partiendo de la idea de que el arte tiene su origen en el ritual y el mito, así como de la necesidad del hombre de manifestar y compartir tanto sus conocimientos como sus tradiciones y creencias religiosas a través de la creación artística, se pretende averiguar si la mitología del arte aborígen australiano sirve para la comprensión del arte abstracto en jóvenes adolescentes de enseñanza secundaria. Se parte de la siguiente hipótesis, que se intentará aclarar y demostrar a lo largo de la investigación:

Hipótesis principal:

**El mito y el ritual sirven como pauta de aprendizaje del arte abstracto en jóvenes adolescentes en educación secundaria.**

Esta hipótesis respondería a las preguntas 1, 2, 5 y 6.

Hipótesis secundaria:

**El mundo mítico de la cultura aborígen australiana es relacionable con el mundo de la moderna abstracción como el del Expresionismo Abstracto.**

Esta hipótesis respondería a las preguntas 1, 3, 4, 5 y 6

En nuestra sociedad contemporánea, el hombre parece estar desconectado tanto de sus tradiciones familiares como de sus costumbres rituales fruto de la pertenencia a un determinado grupo. La religión ha sustituido al mito primitivo y de igual modo, la cultura de nuestro tiempo parece querer desvincularse cada vez más de las creencias y prácticas religiosas. Cuando las sociedades se desarrollan más allá de los estados primitivos, surge el problema de la conservación de la participación mística por parte del individuo.

Tanto el hombre primitivo como el moderno recurren a la abstracción, pero éste último al tender a un desprendimiento progresivo del carácter religioso, también desvincula de dicho significado a la creación artística, quedando ésta sólo sujeta a la mera referencia visual de un determinado pensamiento, idea o sentimiento del artista.

La comprensión de esta conjunción facilitaría la comprensión y la creación en el proceso de enseñanza-aprendizaje del concepto de abstracción en el arte moderno.

A través de la investigación se buscarán los elementos comunes y diferenciadores de las motivaciones que llevan a la abstracción tanto a los artistas de la cultura aborígen australiana como a los del Expresionismo Abstracto. Con estos elementos comunes y diferenciadores se buscará la forma de aplicación en la enseñanza secundaria para la comprensión del arte abstracto.

Teniendo como referencia el arte de la cultura aborígen australiana, proponemos a un grupo de estudiantes de educación secundaria, la ejecución de un taller para realizar una pintura con la pauta de creación utilizada por los aborígenes australianos para la transmisión de sus mitos. Pretendemos con ello que por medio de su interpretación de los símbolos, previamente explicados, sean capaces de representar de modo visual y abstracto una historia, mito o cuento y que posteriormente sean capaces de explicar al grupo.

Si los estudiantes son capaces de realizar satisfactoriamente el proyecto, les permitirá familiarizarse con el proceso creativo de la abstracción y de este modo el método será posiblemente aplicable a la comprensión de otras formas de abstracción en otros periodos del arte como el del Expresionismo Abstracto.

### **3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

#### *3.1. OBJETIVO PRINCIPAL*

- Hacer un estudio mediante el cual se buscan puntos en común y diferencias con el Expresionismo Abstracto de los comienzos del siglo XX a través del estudio de la pintura aborígen australiana desde sus comienzos prehistóricos hasta nuestros días.
- Estudio de los puntos de vista de sus móviles de creación tanto rituales como religiosos.
- Encontrar puntos en común entre los conceptos de abstracción de la pintura aborígen australiana y el Expresionismo Abstracto.

En los orígenes del arte y de la creación artística siempre ha existido un móvil o necesidad de expresión del sentimiento ritual y religioso por parte del ser humano. Conforme avanzamos en el estudio de la historia del arte, y concretamente, en el arte moderno y contemporáneo, podemos apreciar una crisis de valores religiosos o de identidad por parte del artista y de la sociedad en general, produciendo como consecuencia el aislamiento del arte del sentimiento de transcendencia por el cual se caracteriza el ser humano. Los acontecimientos históricos y la sociedad convulsa de comienzos del siglo XX quedan reflejados en los diferentes movimientos artísticos que surgen en el mundo occidental.

### 3.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS

- Demostrar la posibilidad de explicar el arte abstracto a niños y jóvenes a partir de fuentes procedentes del arte aborígen australiano, su simbología abstracta, su mitología y su tradición.
- Explicar la génesis de las motivaciones para la creación del arte abstracto y el desarrollo de las mismas, buscando en ambos el posible carácter didáctico para ser aplicado en talleres de creación artística para niños y jóvenes, concretamente en pintura.
- Desarrollar un taller de creación artística, diseñado para un instituto de educación secundaria, donde se estudien los motivos que impulsan al hombre a manifestarse de forma abstracta a través de la pintura.

En los objetivos secundarios de la tesis, se pretende demostrar que tanto la obra de los aborígenes australianos como la de los artistas expresionistas abstractos, aun teniendo objetivos iniciales diferentes por sus respectivos entornos socio-culturales, llegan a resultados paralelos en cuanto al componente de abstracción en su pintura. Se realizará un taller en un instituto de educación secundaria a través del cual se ofrecerá la oportunidad de conocer la motivación del artista en cada una de estas culturas y diferentes periodos históricos, y donde los alumnos podrán experimentar la abstracción y comprender el proceso creativo que involucra dicho proceso.

El taller pretende ser una unidad didáctica con una estructura que permita al grupo de participantes la realización de un trabajo que le ayude a comprender la abstracción partiendo de las premisas de la cultura aborígen australiana donde la tradición oral es clave para la representación casi topográfica de las leyendas del Tiempo del Sueño. Tras una breve demostración a los participantes de los diferentes símbolos empleados por los artistas aborígenes, se les entregará material para que realicen su propia interpretación simbólica de un determinado cuento o leyenda que se les habrá leído previamente. El objetivo de dicho trabajo es la comprensión del valor artístico del arte abstracto en general a partir del arte aborígen y la búsqueda de enlaces comunes con otros periodos histórico-culturales.

#### 4. CONCLUSIONES

Los objetivos planteados en la investigación de la presente tesis, así como los resultados y discusiones realizados, se concretan en los siguientes puntos:

1. La pintura aborígen australiana está determinada por la distorsión de las imágenes realistas como un medio de creación de símbolos iconográficos.
2. El arte aborígen australiano basa la creación artística en un componente espiritual, en la correcta transmisión de los mitos y rituales para que sean identificados por la comunidad y que de ese modo sean preservados.
3. El mundo mítico de la cultura aborígen australiana es relacionable con el mundo de la moderna abstracción como el del Expresionismo Abstracto. De este modo podemos asociar esta conclusión con la hipótesis inicial de la comprensión del arte abstracto moderno y contemporáneo occidental desde parámetros pertenecientes a culturas no occidentales más primitivas.
4. En el arte aborígen, el interés de los dibujos no radica sólo en su efecto estético dentro de la composición gráfica o de la combinación de los colores empleados, sino de todo el proceso y su simbología apoyada en el mito.

5. Podemos llegar a comprender ciertas obras y artistas del arte abstracto moderno y contemporáneo desde los parámetros de culturas más primitivas y no occidentales.
6. El desarrollo de las comunidades aborígenes supone una pérdida de la espiritualidad en su arte, el arte tribal nunca es libre. Los antepasados no dan la mínima opción para la creatividad.
7. La pintura abstracta occidental determina la preocupación del artista hacia la forma, el color y la disposición espacial.
8. A partir del mito y el ritual podemos encontrar unas pautas de aprendizaje acerca del proceso y la metodología de la abstracción artística.
9. Existe la posibilidad de explicar la génesis de las motivaciones para la creación del arte abstracto y el desarrollo de las mismas, a través de la didáctica aplicada a jóvenes y adolescentes adaptándose a su proyecto curricular.

## I. INTRODUCTION AND SUMMARY

The main objective of this research is to study the profound motivations that justify the latest artistic creation, especially painting, in Australian Aboriginal culture. We will start with their primitive painting in caves and rock shelters, a practice that has been continued by certain tribes up until today, and work through to the representations in other media like eucalyptus bark and body painting focused on the celebration of certain ancestral rites. At the same time, these motivations are to be compared with those of Western artists of Abstract Expressionism of the late nineteenth and early twentieth century. Through this contrast between the two cultures and different historical and cultural periods, we will try to reason and explain the significance of ritual, and therefore mystical participation and religious spirit, in artistic creation.

## 2. RESEARCH QUESTIONS AND HYPOTHESIS

We raise a series of previous questions that will help us to formulate the hypothesis:

1. What can this investigation contribute to the society and the world of artistic education?
2. What educational, creative and artistic benefits can myth and ritual contribute to secondary education?
3. Can we relate the mythical world with the world of modern abstraction, for example, Abstract Expressionism?
4. Is it possible to understand the Western modern and contemporary abstract art from more primitive parameters and non-Western cultures?
5. Is it possible to approach abstract art with these guidelines?
6. Can we find a learning pattern from myths and rituals about the process and methodology of artistic abstraction?

Starting from the idea that art is rooted in myth and ritual, as well as one's need to express and share knowledge, traditions and religious beliefs through artistic creation, we will try to find out if the mythology of Australian aboriginal art can be useful for the understanding of the abstract art in adolescents in secondary education. Departing from the following hypothesis, we will try to clarify and demonstrate throughout the investigation:

Main hypothesis:

**Myth and ritual serve as a way of learning of abstract art in adolescents in secondary education.**

This hypothesis will answer the questions 1, 2, 5 and 6.

Secondary hypothesis:

**The mythical world of Australian aboriginal culture can be related to the world of modern abstraction like the one of Abstract Expressionism.**

This hypothesis will answer the questions 1, 3, 4, 5 and 6.

In our contemporary society, mankind seems to be so disconnected of their familiar traditions as of their ritual customs due to the belonging of a certain group. Religion has replaced the primitive myth and at the same time, the culture of our time seems to want to break contact more and more with the religious practices and beliefs. When societies develop beyond the early states, the problem of mystical participation's conservation by the individual arises, particularly if you live in a large city.

Primitive man resorts to the abstraction as much as the modern one, but this last one tends to a progressive loosening of the religious character, also breaking ties with this meaning from the artistic creation, remaining this one only subject to the mere visual reference of a certain thought, idea or feeling of the artist.

Understanding this combination would ease the understanding and creativity in the teaching-learning concept of abstraction in modern art.

Through the research we will look for the common elements and differentiators of the motivations that take, as much to the aboriginal artists as to those of the Abstract Expressionism, to abstraction. With these common and differentiator elements, we will look for the way of application in secondary education for the understanding of abstract art.

Taking as reference the art of Australian aboriginal culture, we proposed a group of high school students to take a workshop, making a painting with the creation patterns that Australian Aborigines used to transmit their myths with. We tried to teach them how to abstractly represent a myth or a story, and then explain it to the group using symbols previously explained to them.

If the students are capable of doing the project satisfactorily, it will allow them to become familiar with the creative process of abstraction and thus the method may be applicable to understanding other forms of abstraction in other periods of art such as Abstract Expressionism.

If one looks at the characteristics and prospects of archaism, which refers to expressions of Aboriginal culture, they may associate and understand a possible mystical and ideation mark presented as modern abstract art.

### **3. RESEARCH OBJECTIVES**

#### *3.1. MAIN GOAL*

- To study the similarities and differences between the Abstract Expressionism of the early 20th century and Australian aboriginal painting from its prehistoric beginnings to the present day.
- The study of the ritual and religious creation moving bodies points of view.
- Finding common ground between the concepts of abstraction in Australian Aboriginal painting and Abstract Expressionism.



In the origins of art and artistic creation there has always been a need for mobile or expression of ritual and religious feeling by the human being. As we advance in art history and specifically in the modern and contemporary art, we see the artist and society crisis of religious values and identity, producing as a result the isolation of art from the transcendent feeling characterized by the human being. The historical events and turbulent society of the early twentieth century were reflected in the different artistic movements that emerged in the Western world.

### 3.2. SECONDARY OBJECTIVES

- Demonstrating the ability to explain abstract art to children and youth from the Australian Aboriginal art, abstract symbolism, mythology and tradition.
- Explaining the genesis of the motivations for abstract art creation and their development, looking at their didactic potentials to be applied in artistic creation workshops for youth and children, particularly in painting.
- Developing an artistic creation workshop, designed for high school students to study the motivation to manifest in an abstract way through painting.

In the secondary objectives of the thesis, we intend to show that both the work of the Australian Aborigines and the Abstract Expressionist artists, while having different initial objectives from their respective social and cultural environments, they reach parallel results in terms of component abstraction in their paintings. A workshop in a high school will be held to offer the opportunity to know the motivation of the artist in each of these cultures and historical periods, and where students will be able to experience the abstraction and understand the creative process that this involves.

The workshop aims to be a teaching unit with a structure that allows the group of participants to perform a job, which will help them understand the abstraction from the premises of the Australian Aboriginal culture where oral tradition is the key to almost topographical representations of the Dreamtime legends. After a brief demonstration to the participants of the different

symbols used by Aboriginal artists, they will be given materials to make their own symbolic interpretation of a particular story or legend that will have been previously handed out. The aim of this work is to understand the artistic value of abstract art in general from Aboriginal art and the search for common links with other historical and cultural periods.

## 4. CONCLUSIONS

The research objectives of this thesis, as well as the results and discussions conducted, are specified in the following points:

1. The Australian aboriginal painting is determined by the distortion of realistic images as a means of creating iconographic symbols.
2. Australian aboriginal art artistic creation is based on a spiritual component, the correct transmission of the myths and rituals for the community are identified and preserved in this manner.
3. The mythical world of Australian aboriginal culture is relatable to the world of modern abstraction as Abstract Expressionism. In this way we can associate this conclusion with the initial hypothesis of the understanding of Western modern and contemporary abstract art from parameters belonging to more primitive non-Western cultures.
4. In aboriginal art, the drawings interest lies not only in its aesthetic effect within the graphic composition or colour combination used, but the whole process and its symbolism supported by the myth.
5. We can come to understand certain works and artists of modern and contemporary abstract art from the parameters of more primitive and non-Western cultures.
6. The development of Aboriginal communities assumes a loss of spirituality through art; tribal art is never free. The ancestors do not give the slightest option for creativity.

7. Western abstract painting determines the concern of the artist towards shape, colour and spatial arrangement.
8. We can find a learning pattern about the process and methodology of artistic abstraction from myth and ritual.
9. It is possible to explain the motivation genesis for the abstract art creation and their own development, through teaching applied to youth and adolescents adapted to their curricular project.

# ÍNDICE





## **RESUMEN**

**VII**

1. Introducción y resumen	VII
2. Preguntas de la investigación e hipótesis	VII
3. Objetivos de la investigación	IX
3.1. Objetivo principal	IX
3.2. Objetivos secundarios	X
4. Conclusiones	XI

## **ENGLISH SUMMARY**

**XIII**

1. Introduction and summary	XIII
2. Research questions and hypothesis	XIII
3. Research objectives	XV
3.1. Main Goal	XV
3.2. Secondary Objectives	XVI
4. Conclusions	XVII

## **I. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL** **13**

1. Introducción y resumen	15
2. Justificación de la investigación	15
3. Preguntas de la investigación e hipótesis	16
4. Antecedentes y estado actual	18
5. Objetivos de la investigación	20
5.1. Objetivos principales	20
5.2. Objetivos secundarios	20
6. Metodologías de la investigación	21
6.1. Cuantitativa	22
6.2. Cualitativa	23

## **II. MARCO TEÓRICO I FUNDAMENTACIÓN Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN: LA CULTURA ABORIGEN AUSTRALIANA** **25**

1. Introducción al pensamiento en la cultura primitiva	27
1.1. Antropología del arte: reflexión sobre su historia	27
1.2. Identificación mística del hombre con la naturaleza	28
1.3. Arte aborigen y su significado	38
1.3.1. La región sureste. (Grampians National Park, Victoria)	39
1.3.2. Zona noreste de Queensland	40
1.3.3. Región del lago Eyre, Australia meridional	41
1.3.4. La región árida del sur y el oeste	42
1.3.5. La región central y norte-central	43
1.3.6. El suroeste	48
1.3.7. La región de Kimberley	48
1.3.8. La Tierra de Arnhem	50
2. Concepción mítica de la sociedad aborigen	54
2.1. Función del mito en la configuración de una cultura	54
2.2. Creación simbólica en función del mito	64
2.3. Desarrollo del arte pictórico con una funcionalidad narrativa, visual y religiosa	74
3. Enumeración de mitos de la época del sueño	97
3.1. La serpiente arco iris	97
3.2. Las hermanas Wäwilak	107
3.3. Los Wandjina	114
3.4. Los espíritus Mimi	120

4. Metodología de observación y análisis utilizados	128
4.1. Tipos de pintura	128
4.2. Representación de elementos e identificación en la pintura	137
4.3. Materiales y técnicas empleados	142
4.3.1. Repintado y retocado de pinturas aborígenes antiguas	149
4.3.2. Materia pictórica y corteza	151
5. Resumen y conclusiones del capítulo	157
<b>III. MARCO TEÓRICO 2</b>	
<b>FUNDAMENTACIÓN Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN:</b>	
<b>LAS VANGUARDIAS DE COMIENZOS DEL SIGLO XX</b>	<b>159</b>
1. Presentación de las vanguardias históricas del siglo XX	161
1.1. Cubo-futurismo: Malevitch, Matyushin y sus círculos 1911-1913	161
1.2. Aleksandr Schevchenko. Neoprimitivismo: 1913	171
2. Teosofía: Piet Mondrian y Vasilii Kandinsky	175
2.1. Expresionismo y orígenes de la abstracción en Alemania (1910-1917): Der Blaue Reiter (1911-1914)	182
2.2. Kandinsky y el Expresionismo Abstracto (1910-1914)	188
2.3. Lo espiritual en el arte: comienzos de la abstracción en el Arte Moderno	194
3. Ritual y Mito: cultura nativa norteamericana y Expresionismo Abstracto	216
3.1. La escuela de Nueva York: Rothko, Pollock	219
4. Concerniente a lo espiritual en el arte contemporáneo	226
5. Resumen y conclusiones del capítulo	229
<b>IV. MARCO DE DESARROLLO PRÁCTICO:</b>	
<b>CREACIÓN DE LA EXPERIENCIA EN EL AULA</b>	<b>231</b>
1. Estructura del plan de clase para la aplicación didáctica de la investigación	233
1.1. Presentación powerpoint (incluida en el Anexo I de la tesis)	236
1.2. Material entregado a los alumnos (incluida en el Anexo II de la tesis)	236
2. Práctica de educación artística en instituciones: Estructura del proyecto	237
<b>V. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN</b>	<b>239</b>
1. Análisis de resultados y ponderación de objetivos	241
<b>VI. CONCLUSIONES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>249</b>
1. Los valores del reconocimiento cultural y la comprensión de un arte abstracto	251
2. Conclusiones	254
3. Aportaciones	255
4. Líneas de investigación futura	256
<b>VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>259</b>
<b>VIII. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>271</b>
<b>IX. GLOSARIO DE TÉRMINOS</b>	<b>301</b>
<b>X. ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>307</b>
<b>XI. ÍNDICE ONOMÁSTICO</b>	<b>327</b>
<b>XII. ANEXO I</b>	<b>337</b>
<b>XIII. ANEXO II</b>	<b>361</b>

*La abstracción es real,  
probablemente más real que la naturaleza.*

*(Joseph Albers)*







# INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL



## **I. INTRODUCCIÓN Y RESUMEN**

El principal objetivo de esta investigación es el estudio profundo de las últimas motivaciones que justifican la creación artística, y en especial la pintura, en la cultura aborígen australiana. Partiremos de su estadio primitivo con la pintura en cuevas y abrigos de roca, práctica que ha continuado en ciertas tribus hasta nuestros días, hasta las representaciones en otros tipos de soportes como la corteza de eucalipto o la pintura corporal enfocada a la celebración de determinados ritos ancestrales. Al mismo tiempo, se pretenden comparar dichas motivaciones con las de los artistas occidentales del expresionismo abstracto de finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte. A través de este contraste entre ambas culturas y diferentes periodos históricos y socioculturales, se intentará razonar y explicar la importancia que el rito, y en consecuencia la participación mística y el espíritu religioso, tienen en la creación artística. Con la parte práctica de la tesis, se pretende demostrar que tanto la obra de los aborígenes australianos como la de los artistas expresionistas abstractos, aun teniendo objetivos iniciales diferentes por sus respectivos entornos socio-culturales, llegan a resultados paralelos en cuanto al componente de abstracción en su pintura. Se realizará un taller en un instituto de educación secundaria a través del cual se ofrecerá la oportunidad de conocer la motivación del artista en cada una de estas culturas.

## **2. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

El arte aborígen australiano es un gran desconocido desde el punto de vista de su riqueza visual, mitológica y ritual. La introducción a sus mitos y rituales a lo largo de la primera parte de la investigación permitirá posteriormente el acercamiento a otros tipos de abstracción. El estudio comparativo de las diferentes motivaciones en las diferentes culturas y periodos históricos, será aplicado en la enseñanza secundaria para la comprensión del proceso creativo de la obra abstracta. Debido al gran problema generalizado de la comprensión del arte abstracto entre los jóvenes y adolescentes de educación secundaria, realizaremos un proyecto piloto en forma de taller a través del cual profundizaremos tanto en las bases de la creación del arte abstracto como en distintos puntos concretos del programa curricular, tratando así de adaptar el taller al programa de estudios del centro. Esta investigación se ha llevado a cabo durante diez años a lo largo de los cuales he ido estudiando

diferentes aspectos de la cultura y el arte aborígen hasta desembocar en la abstracción como elemento unificador de la tesis. En mi primer viaje a Australia en 1992 descubrí el arte aborígen nada más llegar, pero fue sólo al salir, a través de la observación y desde la perspectiva aérea del avión, cuando descubrí el sentido territorial de la abstracción de las pinturas que había visto en los museos y galerías. El paisaje desde la altura parecía transmitir parte del significado abstracto de las composiciones aborígenes. En los años siguientes que residía en Londres y hasta el 2001 que regresé a Madrid, desarrollé un interés creciente por la cultura y mitología aborígen australiana, aprovechando visitas frecuentes a la biblioteca del Courtauld Institute, SOAS (University of London) y el British Museum. En julio de 2006 asistí en Munich a un taller de antropología visual impartido por Stéphan Breton donde tuve la oportunidad de ampliar mi investigación con aspectos desde el punto de vista etnográfico, antropológico y visual. Durante estos días también obtuve una valiosa documentación de la biblioteca general de la Universidad de Munich Ludwig-Maximilians, así como de la biblioteca del Institut für Ethnologie und Afrikanistik. A partir de 2013, he tenido la oportunidad de utilizar en varias ocasiones las bibliotecas de la Universidad ETH de Zurich así como la del Völkerkundemuseum de la misma universidad que han enriquecido considerablemente mi investigación tanto por las publicaciones más antiguas como en las ediciones más recientes sobre el tema. Durante estos años he ido asimilando diferentes aspectos integradores de la cultura y el arte aborígen hasta llegar a interesarme por sus posibilidades en el marco educativo para la comprensión del proceso creativo del arte abstracto.

### 3. PREGUNTAS DE LA INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS

Nos planteamos una serie de cuestiones previas que nos servirán para formular la hipótesis.

1. ¿Qué puede aportar esta investigación a la sociedad al mundo de la educación artística?
2. ¿Qué beneficios educativos, creativos y artísticos pueden aportar el mito y el ritual en la educación secundaria?
3. ¿Es relacionable el mundo mítico con el mundo de la moderna abstracción?
4. ¿Es posible comprender el arte abstracto moderno y contemporáneo occidental desde los parámetros de culturas más primitivas y no occidentales?
5. ¿Es posible un método de acercamiento al arte abstracto con estas pautas?

6. ¿Podemos a partir del mito y el ritual encontrar unas pautas de aprendizaje acerca del proceso y la metodología de la abstracción artística?

Partiendo de la idea de que el arte tiene su origen en el ritual y el mito, así como de la necesidad del hombre de manifestar y compartir tanto sus conocimientos como sus tradiciones y creencias religiosas a través de la creación artística, se pretende averiguar si la mitología del arte aborígen australiano sirve para la comprensión del arte abstracto en jóvenes adolescentes de enseñanza secundaria. Se parte de la siguiente hipótesis, que se intentará aclarar y demostrar a lo largo de la investigación:

Hipótesis principal: **El mito y el ritual sirven como pauta de aprendizaje del arte abstracto en jóvenes adolescentes en educación secundaria.**

Esta hipótesis respondería a las preguntas 1, 2, 5 y 6.

Hipótesis secundaria: **El mundo mítico de la cultura aborígen australiana es relacionable con el mundo de la moderna abstracción como el del Expresionismo Abstracto.**

Esta hipótesis respondería a las preguntas 1, 3, 4, 5 y 6

En nuestra sociedad contemporánea, el hombre parece estar desconectado tanto de sus tradiciones familiares como de sus costumbres rituales fruto de la pertenencia a un determinado grupo. La religión ha sustituido al mito primitivo y de igual modo, la cultura de nuestro tiempo parece querer desvincularse cada vez más de las creencias y prácticas religiosas. Cuando las sociedades se desarrollan más allá de los estados primitivos, surge el problema de la conservación de la participación mística por parte del individuo. Tanto el hombre primitivo como el moderno recurren a la abstracción, pero éste último al tender a un desprendimiento progresivo del carácter religioso, también desvincula de dicho significado a la creación artística, quedando ésta sólo sujeta a la mera referencia visual de un determinado pensamiento, idea o sentimiento del artista. La comprensión de esta conjunción facilitaría la comprensión y la creación en el proceso de enseñanza-aprendizaje del concepto de abstracción en el arte moderno. A través de la investigación se buscarán los elementos comunes y diferenciadores de las motivaciones que llevan a la abstracción tanto a los artistas de la cultura aborígen australiana como a los del Expresionismo Abstracto. Con estos elementos comunes y diferenciadores se buscará la forma de aplicación en la enseñanza secundaria para la comprensión del arte abstracto. Teniendo como referencia el arte de la cultura aborígen australiana, proponemos a un grupo de estudiantes de educación secundaria, la ejecución de un

taller para realizar una pintura con la pauta de creación utilizada por los aborígenes australianos para la transmisión de sus mitos. Pretendemos con ello que por medio de su interpretación de los símbolos, previamente explicados, sean capaces de representar de modo visual y abstracto una historia, mito o cuento y que posteriormente sean capaces de explicar al grupo. Si los estudiantes son capaces de realizar satisfactoriamente el proyecto, les permitirá familiarizarse con el proceso creativo de la abstracción y de este modo el método será posiblemente aplicable a la comprensión de otras formas de abstracción en otros periodos del arte como el del Expresionismo Abstracto.

#### **4. ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL**

Algunas de los primeros estudios sobre la pintura rupestre en Australia fueron realizados por Agnes Schultz en 1947. A partir de esta fecha han ido surgiendo estudios e investigaciones de antropólogos, etnólogos y arqueólogos que en combinación con los avances tecnológicos han permitido documentar los nuevos hallazgos que se han ido encontrando a lo largo de los años. Australia es un inmenso país despoblado en su mayor parte, especialmente en el interior; y es precisamente por eso que todavía siguen apareciendo pinturas en remotos lugares a los que todavía no ha llegado la civilización contemporánea. Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta los trabajos más importantes y extensos son los realizados por Ronald M. y C.H. Berndt, junto a los de Elkin y Mountford. En los años setenta Peter Ucko investiga sobre la esquematización en el arte aborigen y Mund sobre la iconografía de la tribu Walbiri en el arte prehistórico.

Uno de los aspectos que he podido observar en la investigación, es que la mayor parte de los estudios acerca del arte aborigen, son realizado por arqueólogos, antropólogos y etnólogos; la visión del crítico y conocedor de arte como tal es inexistente, y cuando surge, es bajo la perspectiva occidentalista o eurocentrista del arte que es totalmente contradictoria con los parámetros creativos de las culturas primitivas. Este aspecto será comentado y estudiado en la investigación.

En el segundo capítulo, y cuerpo fundamental de la tesis, entre las principales fuentes utilizadas y consultadas, destaco los diferentes estudios de R. y C. Berndt y A.P. Elkin sobre arte, antropología, cultura y religión abo-

rígenes; Joseph Campbell, Mircea Eliade, Cowan y A.W. Reed sobre mitología y religión; las investigaciones del profesor Howard Morphy y M. Perkins que han sido cruciales para la visión antropológica más actual del arte aborígen así como Morwood para el estudio desde el punto de vista arqueológico de la pintura primitiva aborígen.

Para el tercer capítulo, la obra de John E. Bowlt, *Russian Art of the Avant Garde*, ha sido extensamente consultada así como los diferentes escritos de autores como Tuchman, Hartley, Washton Long y Ringbom. También han sido fuente de estudio las obras y escritos teóricos de artistas como Kandinsky, Paul Klee y Dubuffet.

Entre las tesis consultadas en la parte de la investigación del arte aborígen destacan las de Morphy, *Too Many Meanings: An Analysis of the Artistic System of the Yolngu People of North-East Arnhem Land* (Demasiados Significados: Un Análisis del Sistema Artístico de la Tribu Yolngu del Noroeste de la Tierra de Arnhem) y W. Jackson *Rushing The Influence of American Indian Art on Jackson Pollock and the Early New York School* (La Influencia del Arte Indio Norteamericano en Jackson Pollock y en los comienzos de la New York School).

Aunque no se han encontrado trabajos de investigación que relacionen los tres temas fundamentales en los que baso mi tesis, el arte aborígen australiano, el Expresionismo Abstracto y la enseñanza de arte abstracto en adolescentes, sí se ha encontrado un trabajo de investigación que relaciona dos de ellos. La tesis de K. Maynard (2014), titulada *Teaching Strategies: How to Explain the History and Themes of Abstract Expressionism to High School Students Using the Interactive Model* (Estrategias de enseñanza: Cómo explicar la historia y temática del Expresionismo Abstracto a estudiantes de secundaria utilizando el modelo interactivo), propone un modelo que es aplicable a cualquier otro tema de enseñanza o estilo artístico. El paso siguiente que se propone con esta investigación es la de hacer un modelo de enseñanza exclusivamente para la comprensión del proceso creativo del arte abstracto, desde la perspectiva comparativa del arte aborígen australiano con su componente tanto ritual como mitológico y el Expresionismo Abstracto.



## 5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

### 5.1. OBJETIVO PRINCIPAL

- Hacer un estudio mediante el cual se buscan puntos en común y diferencias con el Expresionismo Abstracto de los comienzos del s. XX a través del estudio de la pintura aborigen australiana desde sus comienzos prehistóricos hasta nuestros días.

- Estudio de los puntos de vista de sus móviles de creación tanto rituales como religiosos.

- Encontrar puntos en común entre los conceptos de abstracción de la pintura aborigen australiana y el Expresionismo Abstracto.

En los orígenes del arte y de la creación artística siempre ha existido un móvil o necesidad de expresión del sentimiento ritual y religioso por parte del ser humano. Conforme avanzamos en el estudio de la historia del arte, y concretamente, en el arte moderno y contemporáneo, podemos apreciar una crisis de valores religiosos o de identidad por parte del artista y de la sociedad en general, produciendo como consecuencia el aislamiento del arte del sentimiento de trascendencia por el cual se caracteriza el ser humano. Los acontecimientos históricos y la sociedad convulsa de comienzos del siglo XX quedan reflejados en los diferentes movimientos artísticos que surgen en el mundo occidental.

### 5.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS

- Demostrar la posibilidad de explicar el arte abstracto a niños y jóvenes a partir de fuentes procedentes del arte aborigen australiano, su simbología abstracta, su mitología y su tradición.

- Explicar la génesis de las motivaciones para la creación del arte abstracto y el desarrollo de las mismas, buscando en ambos el posible carácter

didáctico para ser aplicado en talleres de creación artística para niños y jóvenes, concretamente en pintura.

- Desarrollar un taller de creación artística, diseñado para un instituto de educación secundaria, donde se estudien los motivos que impulsan al hombre a manifestarse de forma abstracta a través de la pintura.

El taller pretende ser una unidad didáctica con una estructura que permita al grupo de participantes la realización de un trabajo que le ayude a comprender la abstracción partiendo de las premisas de la cultura aborígen australiana donde la tradición oral es clave para la representación casi topográfica de las leyendas del Tiempo del Sueño. Tras una breve demostración a los participantes de los diferentes símbolos empleados por los artistas aborígenes, se les entregará material para que realicen su propia interpretación simbólica de un determinado cuento o leyenda que se les habrá leído previamente. El objetivo de dicho trabajo es la comprensión del valor artístico del arte abstracto en general a partir del arte aborígen y la búsqueda de enlaces comunes con otros periodos histórico-culturales.

## 6. METODOLOGÍAS DE LA INVESTIGACIÓN

Partiendo de los postulados de Bruner (Hernández Belver, M., 2005) sobre las actuales perspectivas en educación artística, tendremos en cuenta los siguientes para el desarrollo en investigación de la tesis:

1. Postulado perspectivista: Con el cual consideramos el lado creador de significado del pensamiento humano: el significado de cualquier hecho es relativo a la perspectiva o marco de referencia en términos del cual se construye, en este caso intentaremos contrastar el marco de pensamiento de la cultura aborígen y el de los artistas del expresionismo abstracto.
2. Postulado de los límites: En referencia a las formas de creación de significado accesibles a los seres humanos de cualquier cultura, estarían limitadas de dos maneras: una sería inherente a la propia naturaleza del funcionamiento mental humano, mientras que la segunda haría referen-

cia a las limitaciones impuestas por los sistemas simbólicos accesibles a las mentes humanas por la propia naturaleza del lenguaje. No se puede concebir una creación artística sin tener en cuenta los estados mentales previos que posibilitaron los logros anteriores en otras épocas.

3. Postulado constructivista: Defendemos la postura de la “realidad” atribuida a los “mundos” que habitamos es construida, y esta construcción es el producto de la creación de conocimiento conformada a lo largo de tradiciones con la “caja de herramientas” de formas de pensar de una cultura.
4. Postulado narrativo: En este sentido, la narración como forma de pensamiento y como vehículo para la creación de significado se enmarca en el tipo de pensamiento opuesto al lógico-científico, dentro de las formas generales en que organizamos y gestionamos nuestro conocimiento del mundo. Los mitos, las historias, los relatos de las culturas enmarcan y nutren una identidad la imaginación, en definitiva, se reclama a través de la ficción para crear nuestros propios mundos.

De acuerdo con las técnicas de análisis de datos, se ha optado por un pluralismo metodológico integrador que se adapta al objeto del análisis de la investigación.

### 6.1. CUANTITATIVA

En la parte teórica de la investigación, se examinan numerosas imágenes que se comentan de acuerdo a su procedencia, técnica o periodo histórico cultural. En la parte práctica, más enfocada a la aplicación en la educación artística, se opta por una experiencia piloto a través de unos talleres con estudiantes de un instituto de secundaria, a los que igualmente se les invitará a realizar una serie de pinturas siguiendo unas pautas establecidas y que posteriormente serán comentadas para extraer las conclusiones de los resultados. Al tratarse de una experiencia piloto, éstos resultados no deben ser considerados como definitivos, ya que debería realizarse dicha actividad en un ámbito mucho más amplio y durante un mayor espacio de tiempo.

## 6.2. CUALITATIVA

El desarrollo del enfoque histórico-antropológico y el método comparativo abre las reflexiones cualitativas, donde la selección de imágenes y fuentes utilizadas para la investigación se ha realizado de forma rigurosa excluyendo todo tipo de imagen e información que no tuviera una identificación precisa de su procedencia. En cuanto a las obras realizadas en el taller de creación artística, todas ellas serán aceptadas y concluyentes independientemente de la capacidad artística y creativa de los participantes en el mismo. Siguiendo el criterio de la cultura aborígen, especialmente en sus comienzos históricos, el artista es considerado como tal en relación a su dominio de la técnica o facilidad para el oficio. Las capacidades creativas del autor de una obra no son valoradas a la hora de calificar a ésta como aceptable o no, ya que lo importante es saber transmitir, comunicar: enseñar.

El enfoque cualitativo de la investigación recoge disciplinas antropológicas, psicológicas, mitológicas, filosóficas y religiosas.

La estructura de la tesis se divide en capítulos y utilizando el sistema de notas estándar de APA. El primer capítulo consta de una introducción con las hipótesis, objetivos y metodología, seguido de los capítulos dos y tres que forman el cuerpo fundamental de la investigación, y en especial el segundo capítulo que trata de la cultura y arte aborígen. El tercer capítulo entra de lleno en las vanguardias de comienzos del siglo veinte para progresivamente ir adentrándose en el expresionismo abstracto. El cuarto capítulo es relativo a la práctica docente con el proyecto ya realizado, su desarrollo y conclusiones, para concluir con quinto capítulo que abarca el análisis de resultados y conclusiones generales de la tesis.



CAPÍTULO



## MARCO TEÓRICO I

# FUNDAMENTACIÓN Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN: LA CULTURA ABORIGEN AUSTRALIANA



## I. INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO EN LA CULTURA PRIMITIVA

### *1.1. ANTROPOLOGÍA DEL ARTE: REFLEXIÓN SOBRE SU HISTORIA*

Los aborígenes australianos pintaban en las cuevas y grababan en la roca por los mismos motivos que lo hicieron los cazadores del Paleolítico en Europa y África, pero en Australia la situación es diferente, ya que algunos de los artistas viven todavía en indenticos quehaceres, y pueden explicarnos el significado de las pinturas, por qué las realizaban y cómo (Hockings, P., 1968:12). Registrando la actitud de los aborígenes actuales respecto a las pinturas, y posteriormente excavando e investigando los diferentes lugares donde hay pinturas a lo largo del continente australiano, ha sido posible una comprensión más profunda de las reliquias pictóricas dejadas por sus antepasados.

La clasificación de obras como arte por el mundo del arte occidental no supone un criterio relevante para la definición de las artes no occidentales. Los criterios utilizados para la inclusión de obras no occidentales en la rúbrica de arte europeo, tienen más relevancia para la historia del arte occidental que para la comprensión del significado de dichos objetos en sus propios contextos culturales (Morphy, H., y Perkins, M., 2010:13). La categoría del arte occidental se ha ido expandiendo a fuerza de un selectivo engullimiento de las artes de otras culturas. Durante la mayoría del siglo veinte, ha predominado la categorización del arte no europeo como “arte primitivo”. El reconocimiento de los aspectos cualitativos de los objetos africanos y oceánicos ha quedado reflejado, en parte, por el interés de ciertos artistas europeos hacia dichos objetos a finales del siglo diecinueve y comienzos del siglo veinte.

El artista puede encontrarse con una audiencia poco familiar y que responde de forma imprevisible y desintencionada a ciertos atributos bastante diferentes a los que él conscientemente creó en su obra. Algunas de las pinturas aborígenes arcaicas que actualmente gozan de prestigio y reconocimiento por parte de la sociedad contemporánea, carecen de ningún valor para los aborígenes actuales. Esto se debe a que para ellos no existe ninguna asociación entre dicha pintura o lugar con un determinado mito, rito o espíritu ancestral. Aunque alguna de las pinturas están asociadas a ceremonias



rituales, muchas de estas celebraciones ya no se practican hoy en día. Sin embargo, muchas de las canciones que provienen de sus antepasados, todavía son interpretadas, y en muchas ocasiones, los mitos que narran las acciones de las figuras representadas en las pinturas tienen una vigencia marginal.

Otro método de interpretación y estudio de las pinturas es a través de los cuentos o historias ancestrales, *djugurba*. La tribu de los Walbiri denomina cuento a cualquier historia tradicional, contada por mujeres, sobre los tiempos ancestrales (D. Munn, N., 1973:61). Precisamente son las mujeres las artífices de la narración de cuentos en un contexto social casual, de vida informal en el campamento y sin sanciones rituales o secretismo. Aunque la técnica está elaborada más sistemáticamente para la narración de eventos adscritos a los tiempos ancestrales, las mujeres también la utilizan de forma más fragmentaria para contar experiencias personales o cotilleos de actualidad, al tiempo que desarrollan la práctica artesanal de la producción de útiles.

## 1.2. IDENTIFICACIÓN MÍSTICA DEL HOMBRE CON LA NATURALEZA

El hombre primitivo llegó a poblar Australia hace unos doscientos mil años. A través de los milenios florecieron lo suficiente para producir una raza de filósofos y mitólogos. Hace aproximadamente entre setenta mil y cuarenta mil años, el *Homo sapiens sapiens*, llegó a Australia a través de la corriente de Leewin y gracias a los restos de enterramientos encontrados, que datan de hace alrededor de veintiséis mil años, se sabe que incineraban los cuerpos, tenían religión y mostraban preocupación por la vida después de la muerte.

Para comprender la cultura aborígen, como para la mayoría de las culturas primitivas, es esencial comprender el significado que la tierra tiene para ellos. La tierra es crucial como base fundamental tanto de su vida espiritual como de la supervivencia física. Sin tierra no pueden alimentarse, sin tierra, su esencia espiritual carece de sentido. Su concepto de la tierra tiene sus raíces en el Tiempo del Sueño (ver figura 1) cuando la tierra acababa de ser creada.

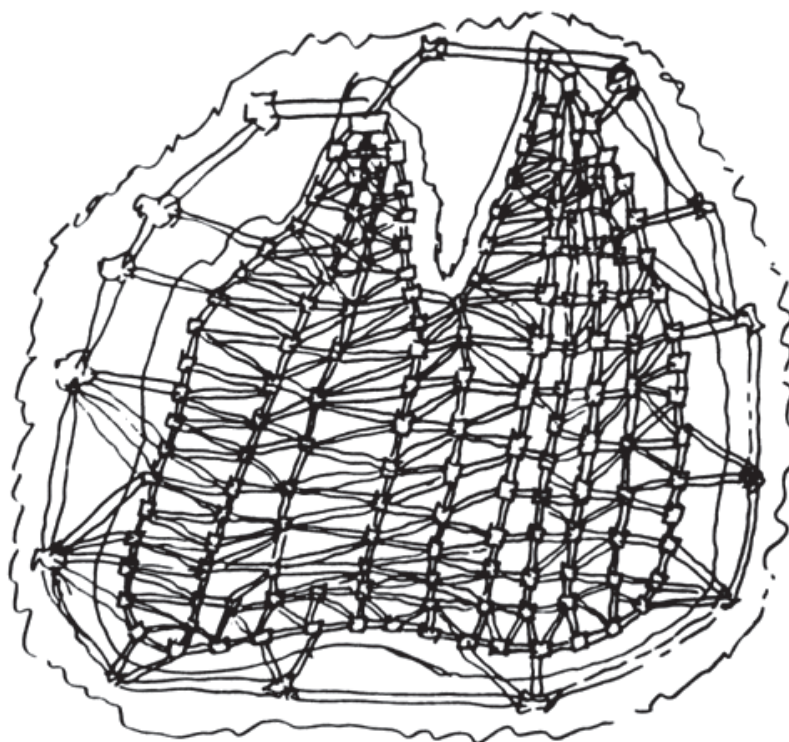
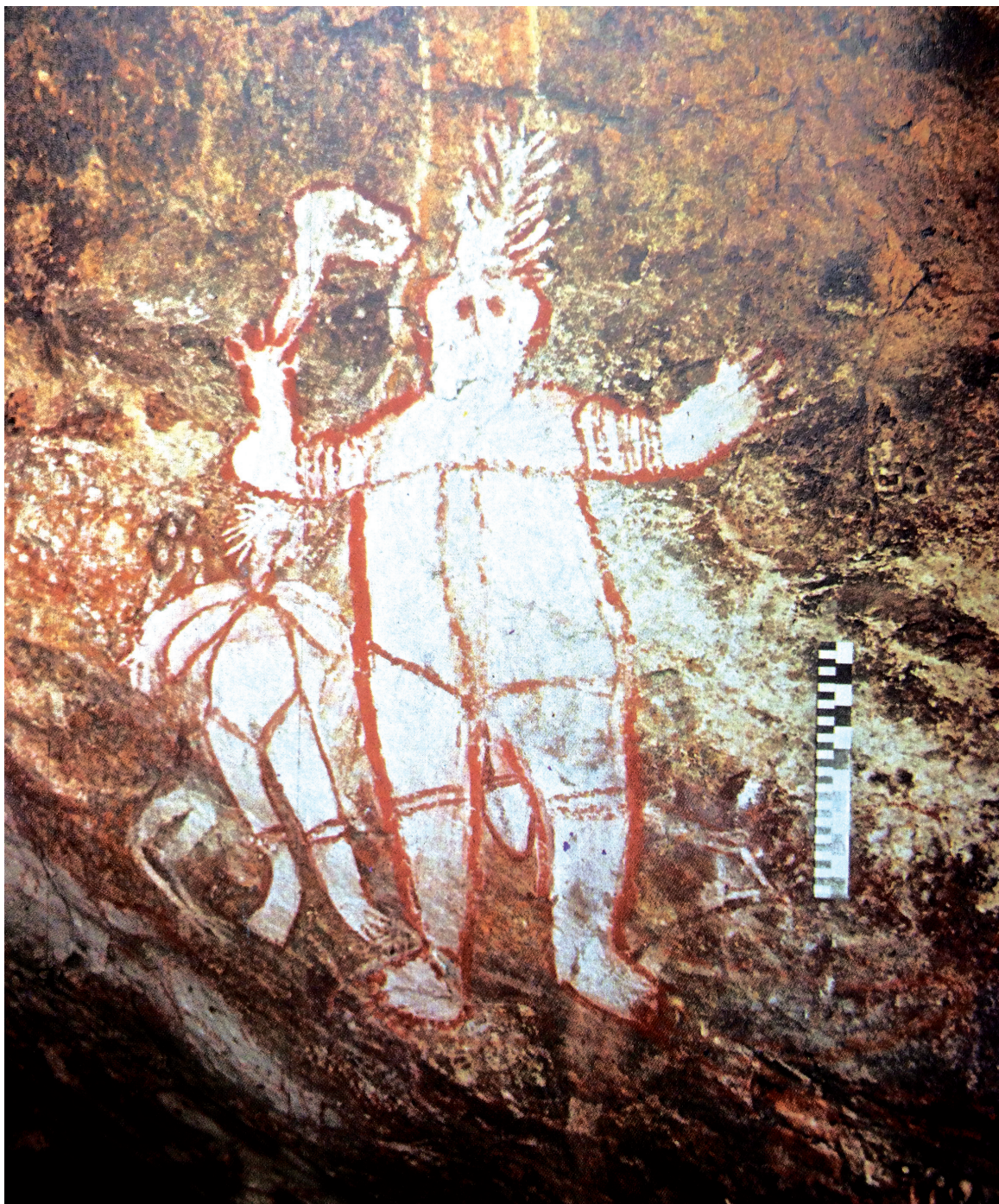


Figura 1: Mapa de Australia mítica, según David Mowai Jarlai.

Hombres y animales formaban parte del infinito Tiempo del Sueño que comenzó con las hazañas de los antepasados totémicos. Sus hazañas son parte de la vida, y los hombres son en parte animal, al igual que los animales son en parte humanos, por lo tanto ambos se capitalizan en el texto. Esta no es la ocasión para discutir la complejidad del totemismo, pero sí es necesario hacer una referencia a ello para comprender que en las historias del Tiempo del Sueño, hombres y animales pueden cambiar de unos a otros o compartir la naturaleza de ambos. Dentro de nuestra cultura occidental nos resulta difícil comprender un concepto que es inherente para el hombre aborigen. La clave para su entendimiento radica en el Tiempo del Sueño. En este mundo del Sueño, el hombre tuvo espléndidos sueños de parentesco con todo lo que le rodeaba inventando historias gloriosas así como también terribles para crear una relación satisfactoria de los orígenes de la vida natural que tan familiar le resultaba a él, confiriendo en lo que la mayoría de nosotros acepta como lugar común con lo sobrenatural.





**Figura 2:** Nagorgo, héroe legendario creador del rayo.

Existen dos estados en el orden de la creación, las actividades del Espíritu del Gran Padre, que es eterno, omnipresente y omnipotente; y los antepasados totémicos (ver figura 2) que son igualmente eternos y están preocupados por los orígenes de la vida, los seres y el paisaje del que forma-

ban parte. Es importante recordar que aunque el Tiempo del Sueño fue el periodo de los héroes ancestrales, también fue el momento del nacimiento del mundo cuando el hombre, animal y espíritu estaban unidos y en armonía. No es un tiempo olvidado o vagamente recordado, sino que es el misterio recurrente que el hombre ha experimentado siempre, añadido a un sentimiento de *déjà vu*.

Roland B. Dixon (2008:127) relata las andanzas de los antepasados aborígenes y cómo a través de sus viajes de un lado a otro y a lo largo del territorio iban dejando descendencia a través de uniones con diversas mujeres. Cuenta cómo finalmente viajaron más allá de los confines del territorio conocido por una tribu particular y bien se introdujeron en la tierra de nuevo o se transformaron en roca, árbol u otro elemento natural del paisaje. Fue de esta manera como estos puntos geográficos se transformaron en centros representativos de estos antepasados, y cuyos espíritus individuales son descendientes de ellos.

Para el aborígen, sin embargo, esto no suponía un misterio. Era el Tiempo del Sueño, los objetos sagrados son símbolos de la presencia siempre viva que explica su asociación totémica, en los cuales entraron, tomaron parte y participaron en ceremonias de iniciación. En este orden los ritos de iniciación masculina simbolizan la muerte de la infancia y la entrada al mundo del Sueño, tal y como a la muerte en sí le acompaña el renacimiento del Tiempo del Sueño.

W.E.H. Stanner (1982:271) explica que cuando los mitos del drama del Tiempo del Sueño son estudiados en profundidad, llegamos a la conclusión de que los aborígenes han dado el paso más difícil y sin lugar a dudas han ido más lejos en la formación de una perspectiva verdaderamente religiosa. Han encontrado en su mundo lo que tomaron como signos de interiorización y los han transformado en signos de garantía de vida “bajo el aspecto de alimento místico”.

La actividad creativa del mundo en el Tiempo del Sueño les ha proporcionado a los aborígenes un sentido de la vida como podemos comprobar en el territorio *wandjina* que pertenece a la región de Kimberley (figuras 3 y 4) al noroeste de Australia.





Figura 3: Situación de la región de Kimberley en el mapa de Australia.

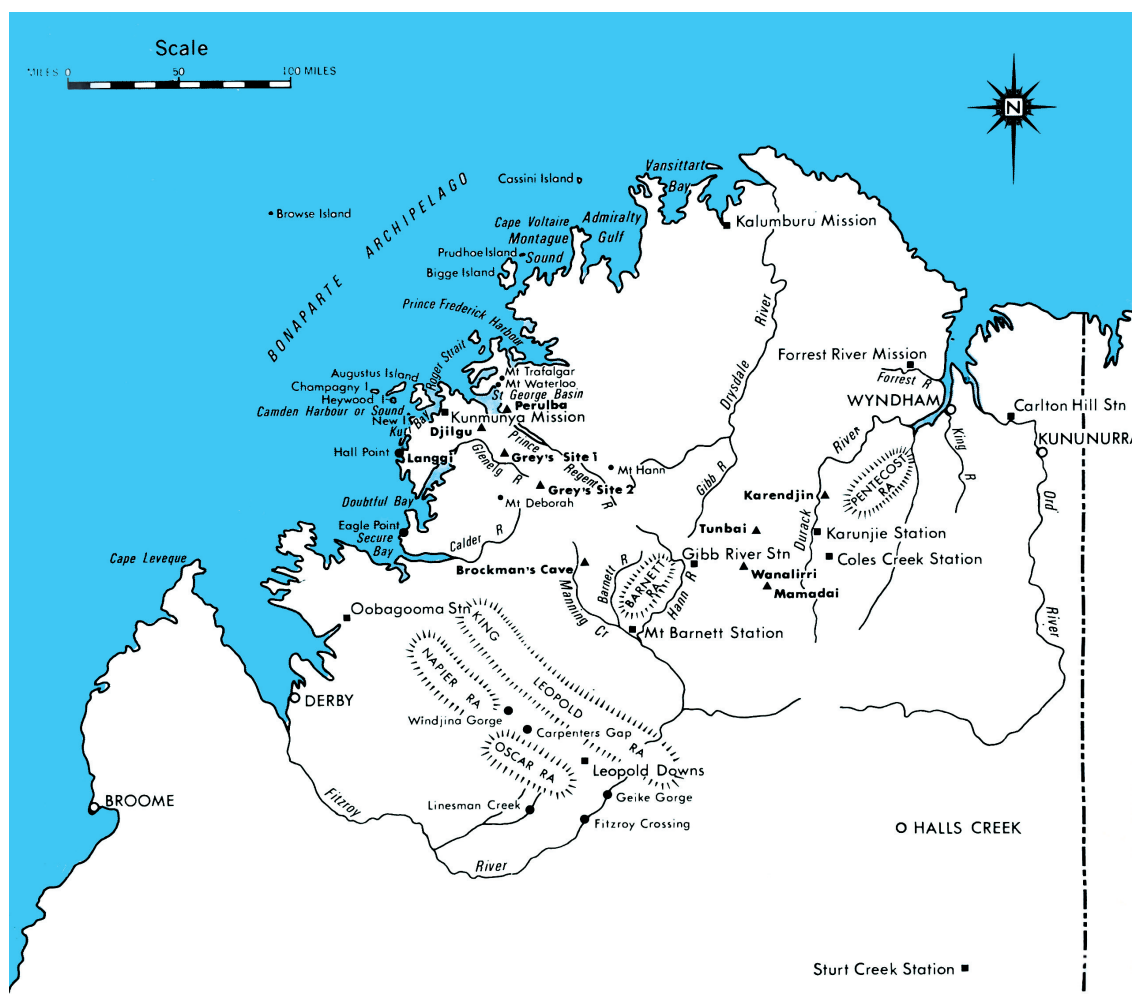


Figura 4: Mapa de la región de Kimberley, zonas visitadas por expediciones desde 1962 a 1966.

Aquí existen una serie de pinturas rupestres en una zona bordeada por el río Drysdale al este, la cadena montañosa de King Leopold al sur y el océano Índico al oeste. Según las tribus locales, las pinturas son huellas de los héroes del cielo en las paredes de las cavernas. Sostienen que durante el Tiempo del Sueño la tierra y todas sus características naturales fueron creadas por estos espíritus. Los *wandjinas*, como son llamados estos héroes, (ver figura 5) realizaban actos de creación a través de peleas y hazañas guerreras con otros *wandjinas* (y demonios) tras las cuales morían y desaparecían en la superficie de la roca dejando sus imágenes grabadas en la pared de la misma y luego yacían en las cuevas.

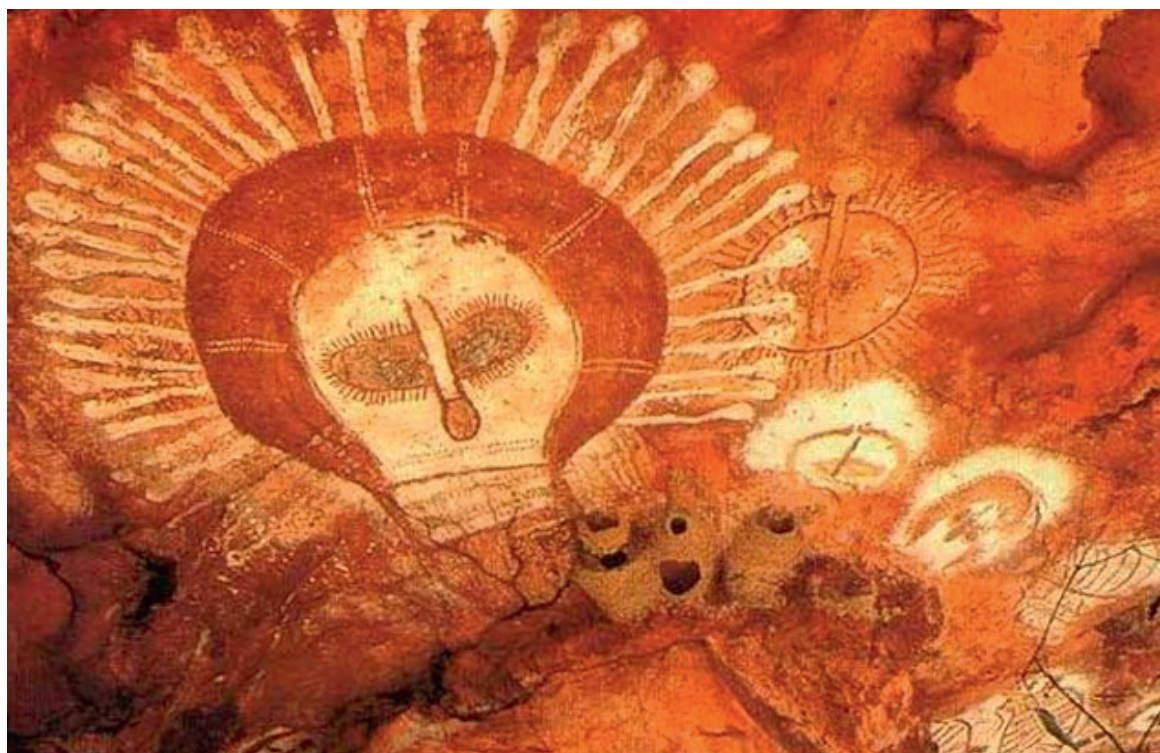


Figura 5: Cabeza de Wandjina.

Un aborígene describe el Tiempo del Sueño de la siguiente forma:

*Al decir Sueño nos referimos a la creencia de que hace mucho tiempo esas criaturas iniciaron la sociedad humana, hicieron todas las cosas de la naturaleza y las colocaron en un lugar especial. Estas criaturas del Sueño estaban relacionadas con lugares, caminos y senderos. En muchos sitios, las grandes criaturas se transformaron en los lugares donde permanecieron sus espíritus, los aborígenes se consideran a sí*

*mismos parte de la naturaleza. Vemos todas las cosas naturales como parte de nosotros. Todas las cosas sobre la tierra las vemos como parcialmente humanas. Es cierto que la gente que pertenece a una zona particular es parte realmente de esa zona y si ésta se destruye, también les destruye a ellos (Cowan, J. G., 1994:46)*

En junio de 1997 la UNESCO invitó a un grupo de Ngarinyin People para una conferencia en el Museo de Historia Natural de París. Leyendo las declaraciones del pueblo aborígen, apreciamos las diferencias entre su forma de vivir el mito y la actitud o pensamiento occidental acerca del mismo. En un extracto de la conferencia donde el gobierno de Australia pretende abolir sus derechos aborígenes ellos dicen:

*La razón por la que acudimos a vosotros es porque nosotros somos los profesionales en el campo del arte rupestre.*

*Nosotros somos los artífices de nuestras propias imágenes. Nuestras pinturas suponen el derecho a nuestra tierra. Si perdemos nuestros derechos, las pinturas están vacías. Nuestras pinturas son nuestra vida porque Wunggurr,<sup>1</sup> la tierra y su gente están todas conectadas. Nadie puede vivir fuera de Wunggurr. El lenguaje es la base de nuestra vida. Las bases están establecidas, nosotros no podemos cambiarlas.*

*Los arqueólogos piensan acerca de la vida en el pasado, nosotros pensamos en nuestro territorio vivo. Si compartimos juntos nuestro conocimiento, podremos proteger el arte, la vida y el territorio.*

*Todo proviene de debajo de la tierra, la lluvia, el rayo, la gente. Suben a lo alto del cielo y vuelven a bajar, pero todo comienza desde abajo. Arriba y abajo se reflejan el uno al otro. Nosotros somos la gente con la historia y el sentimiento de debajo de la tierra. Vosotros tenéis otra visión, la visión científica, pero nosotros podemos reflejar una y otra. Vosotros sois los vecinos de arriba, nosotros somos vuestros vecinos de abajo (Kleinert, S. y Neale, N., 1966:122).*

---

<sup>1</sup> Wunggurr, lit. la fuente de vida representada por la Serpiente Arco Iris y por extensión las manifestaciones físicas de esa fuerza en forma de arte rupestre.

En este texto es aparente la preocupación del pueblo aborígen por la perspectiva diferente del hombre occidental acerca de la tierra, los derechos y en general la vida. La cuestión fundamental es la visión del *mito vivo* y el *mito muerto*. Según J. Campbell (1990:46), no tiene por qué haber conflicto entre misticismo, la dimensión mística y su realización, y la ciencia. Sin embargo sí hay diferencia entre la ciencia del año dos mil a.C y la del dos mil d.C. El problema empieza cuando existe un texto sagrado que se compuso hace dos mil años y no tiene nada que ver con nuestra experiencia de vida actual. Aquí es cuando el mito corre peligro de morir. Cuando la mitología tiene vida y funciona no necesita explicarse. Es como mirar un cuadro y comprenderlo, el cuadro nos habla. Si le tenemos que preguntar al artista por su significado es porque no funciona. La mitología viva debe comprenderse, interpretarse y experimentarse.

Una sociedad que no sustenta mitos y les da coherencia está destinada a su desintegración. Esto es lo que parece ocurrir en la cultura occidental donde el mito se define de forma incompleta sin concebir el cosmos, las naciones y otros grupos humanos. Hoy el mito ha perdido su *dimensión mística* en occidente y sin este factor presente, ya no podemos hablar de mitología, sino de *ideología*. Eliade (2005:141) sostiene la idea de que en el contexto moderno, nos hemos convertido en no religiosos y por tanto nos hemos negado la posibilidad de trascendencia.

Según la mentalidad aborígen, el hombre es hasta cierto punto producto de su entorno natural, y cuando su supervivencia está en juego, sentimientos y prácticas más humanas deben ser subordinados por la necesidad de existir y continuar la vida del clan, grupo social o tribu a la que pertenece. También es verdad que las realidades de la vida en este particular entorno entran en las historias que compone y en las creencias heredadas.

Aunque la adoración en su forma más refinada era desconocida para los aborígenes, compartían su existencia con el poder sobrenatural al que debían la vida. Esto debería ser ejemplo para nuestra civilización que ha abandonado la incertidumbre de la religión por la incertidumbre del materialismo.

Cualquier intento de reducir los conceptos aborígenes a formas de pensamiento más prosaicas de descendencia europea, está condenado al fra-



caso. Los elementos más profundos de la cultura rara vez se pueden transferir de un grupo étnico a otro sin ser distorsionado. Esto es particularmente verdadero en el totemismo aborigen, que debe ser sentido y experimentado como parte de la vida de uno mismo más que ser algo documentado y analizado.

Los que pueden ser transmitidos, con todo lo imperfectos que pueda resultar, son los *Mitos de los Ancianos* (*The Ancient Ones*). Estos son los que proporcionan una visión clara y profunda de la vida y religión de estas gentes, que gracias a sus creencias, han sobrevivido durante miles de años en un medio aparentemente hostil, que ha sido transformado por medio de la aceptación y asimilación del Tiempo del Sueño de sus antepasados protectores y eternos.

En la región de Australia Central conocida como el Red Centre, el paisaje mítico ha existido desde hace miles de años. Las tribus *Aranda*, *Kukatja*, *Matutara*, *Iluara*, *Walbiri* y *Wankanura* de esta zona, han tenido una rica vida imaginaria inspirada en el poder del mito. A través de muchas generaciones han dibujado un mapa interior de la cadena montañosa de MacDonnell y las llanuras que la rodean, donde la apariencia de los diferentes accidentes naturales que aparecen en los mapas se han convertido en *marcas espirituales* pertenecientes a un entorno totalmente desapegado del mundo. El *Red Centre*, fue y todavía sigue siendo una interminable poesía mítica creada por los héroes del *Tiempo del Sueño* en el momento de la creación (figuras 6 y 7).



Figura 6: Uluru, Ayers Rock.

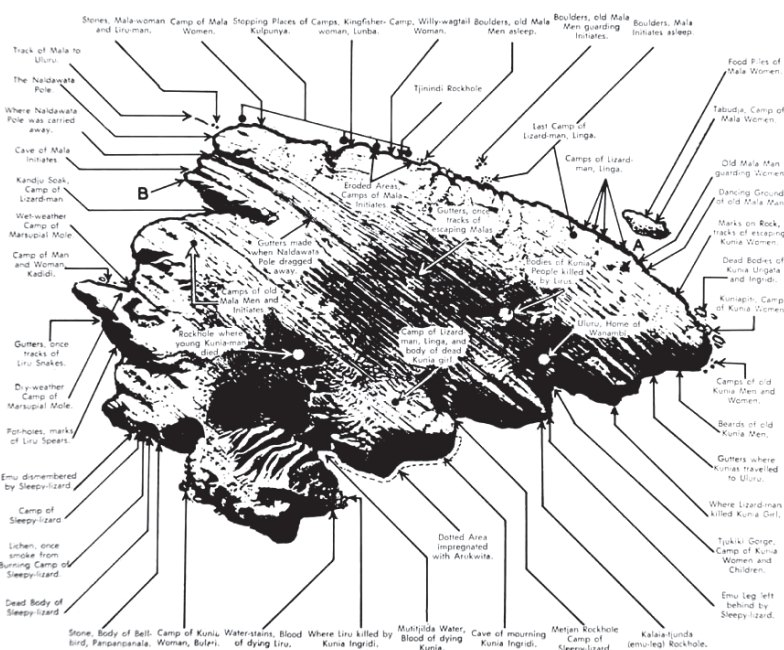


Fig. 3. Totemic map of Ayers Rock.

Figura 7: Uluru, Mapa Totémico de Ayers Rock.

La transformación del paisaje material en uno espiritual requiere un acto de integridad imaginativa cuya capacidad de emulación ha perdido el hombre actual.

Si nos trasladamos al continente americano buscando similitudes con el sentido sagrado que se le da a la tierra, encontramos que los indios de Norteamérica también tenían esta misma relación con la naturaleza. En un famoso discurso de *Chief Seattle*, jefe de la tribu Suquamish a quien la ciudad de Seattle debe su nombre, podemos apreciar la estrecha relación del hombre y su entorno a través de generaciones fieles a su antigua mitología. El entonces presidente G. Washington les envía una carta en 1954 diciendo que el gobierno americano está interesado en comprarle su tierra, a lo que él responde:

*¿Cómo se puede comprar o vender el cielo, la tierra?. La idea nos resulta extraña. Si no somos dueños de la presencia del aire ni de los destellos del agua, ¿cómo los podéis comprar?. Todas las partes de esta tierra son sagradas para mi gente. Nosotros somos parte de la tierra y la tierra es parte nuestra(...) El agua que brilla en las corrientes*

*y ríos no es solamente agua sino la sangre de nuestros antepasados(...)  
Si os vendemos nuestra tierra debéis recordar que es sagrada(...) ¿Les  
enseñareis a vuestros hijos que la tierra es nuestra madre como noso-  
tros hemos enseñado a los nuestros?(...)*

El hombre contemporáneo, en su afán de independencia psíquica y espiritual, ha olvidado cómo pagar tributo a las fuerzas invisibles que autogobiernan la naturaleza. Estas fuerzas actúan siempre en nuestras vidas, aunque nosotros hayamos perdido la capacidad de observar su *modus operandi*. La naturaleza para nosotros se ha convertido en algo pasivo, algo destrozado a base de estar sometido a continuas explotaciones. Desgraciadamente esta visión nos ha llevado al punto de llegar a considerarnos como algo que existe totalmente independiente de nuestro entorno. Ya no participamos en ceremonias de invocación a la naturaleza, si no es por el recurso del folclore, y nuestra relación con el mundo es simplemente imaginaria. Todas las creaciones científicas, tecnológicas y sociales son proyecciones del mundo y se han convertido en el sustituto de lo que ya no podemos extraer de la naturaleza.

Nuestra sociedad contemporánea necesita trascender sus limitaciones materiales para regresar al estado de armonía natural del que nos hablan los aborígenes. Los actuales problemas del mundo, en cuanto a la degradación del medio ambiente, nos permiten hacer la observación de que todas las culturas están representadas en la relación que éstas mismas tienen con la naturaleza y su entorno así como las costumbres que dichas culturas conllevan. La degradación medioambiental contemporánea estaría de este modo ligada a la progresiva desvinculación del hombre con su entorno inmediato, es decir, con todo aquello que vaya más allá de sus límites y concepto de individualidad, y con la oclusión cultural que la naturaleza implica.

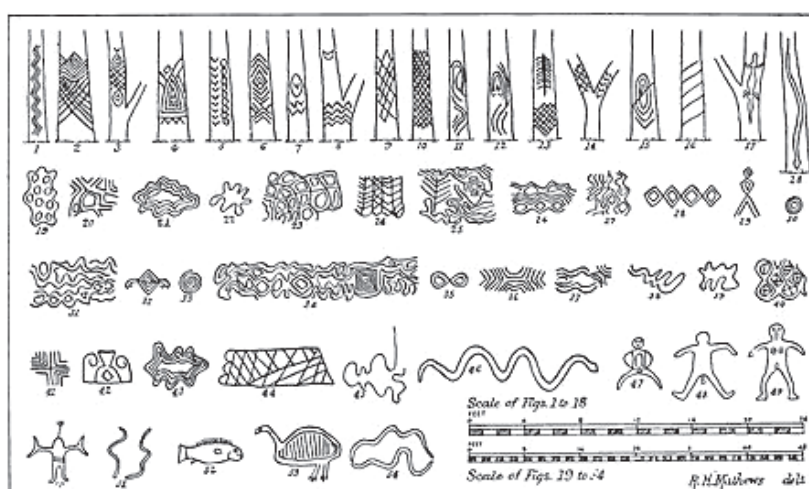
### 1.3. ARTE ABORIGEN Y SU SIGNIFICADO

Según A.P. Elkin, la Australia aborígen podía ser dividida en ocho regiones artísticas en el año 1977, aunque un análisis completo hubiera necesitado además algunas subdivisiones. Debido a los avances realizados en el descubrimiento de nuevas manifestaciones artísticas aborígenes a lo largo de la geografía australiana, estas regiones han visto ampliada su oferta pictórica en los últimos años y añadimos así los datos actualizados a continuación:

### 1.3.1. LA REGIÓN SURESTE. (GRAMPIANS NATIONAL PARK, VICTORIA)

Esta zona presenta varias características particulares que se mencionan a continuación:

- a) Diseños convencionales, principalmente angulares con algunas curvas, en troncos de árbol ceremoniales (ver figura 8), armas, en objetos simbólicos de madera, y en algunos distritos, en el suelo de lugares ceremoniales.



**Figura 8:** Diseños en troncos de árbol ceremoniales y otros motivos simbólicos.

- b) Figuras modeladas en tierra de forma naturalista y asociadas con “secretos” de iniciación y revelación.
- c) Grabados en roca, generalmente denominados “tallas”: en dos grandes galerías en New South Wales (Port Jackson-Hawkesbury River; y al norte de Broken Hill). Aparte de algunas marcas simbólicas, la mayoría de éstas últimas son de diseño naturalista, representando seres humanos, héroes de culto, animales, reptiles, aves y peces, pero en el sureste de Australia y por todo el suroeste y este de Queensland, son generalmente geométricos y simbólicos, posiblemente con algunos diseños convencionales.
- d) Pintura en refugios rocosos y cuevas con temas animales, armas, el sol y símbolos, junto a manos estarcidas (figuras 10 y 11).



### 1.3.2. ZONA NORESTE DE QUEENSLAND.

En la clasificación de A.P. Elkin en 1977, esta zona queda reducida a una breve descripción de una serie de objetos ceremoniales y utensilios de caza decorados en los que se aplica el color en capas densas con dibujos estilizados. Sin embargo, precisamente durante esos años, Percy Trezise comenzaba una labor de búsqueda y clasificación de pinturas rupestres en los alrededores de Laura, en el norte de Queensland (ver figura 9), que le llevaría toda la vida y sería continuada por sus hijos. Esta zona en concreto es denominada Quinkan Country.

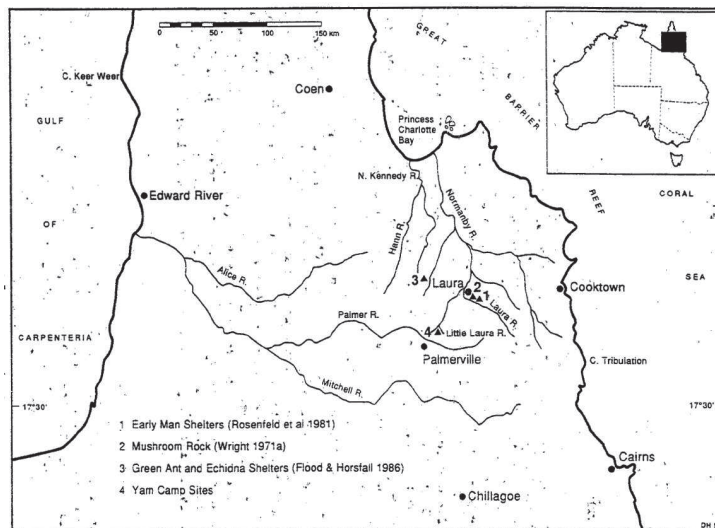


Figura 9: Mapa de la zona del norte de Queensland. Photo: Pearson.



Figura 10: Pintura de un hombre y una mujer. Photo: Leo Dubai.



**Figura 11:** Manos estarcidas en la pared de una cueva.

### 1.3.3. REGIÓN DEL LAGO EYRE, AUSTRALIA MERIDIONAL.

Esta es una región arenosa, con colinas pero sin zonas rocosas ni cuevas, que constituye el punto geográfico más bajo y seco de Australia. El lago Eyre, situado en el Parque Nacional del Lago Eyre a unos setecientos kilómetros al norte de Adelaide, es un oasis en el árido interior de Australia Meridional. La cuenca del lago Eyre cubre una extensión de un millón de km cuadrados y cruza las fronteras de Australia Meridional, el Territorio del Norte y Queensland.

El propio lago Eyre, que en realidad está formado por dos lagos conectados por un canal, es el lago de agua salada más grande de Australia, pero raramente tiene agua.

Sus pobladores originales, la tribu Arabana, han habitado en la cuenca del lago Eyre durante miles de años, pero la vida era dura en época de sequías, y las tribus tenían que emigrar en pequeños grupos en búsqueda de alimento. Las tribus de este grupo cultural, que comparten mitología y el mismo tipo de estructura social, se extendía a lo largo de la cordillera de Flinders, donde se encuentran algunas galerías con pintura, grabado en roca y huecograbado con

diseños geométricos y simbólicos, como las de Chambers Gorge y Arkaroo Rock. En ésta última se pueden ver las cuevas de Yourambulla, con petroglifos de cinco mil años de antigüedad. Otros lugares con pintura y petroglifos son Sacred Canyon cerca de Wilpena Pound, y las Chambers Gorge.

Debemos tener en cuenta que el lago sigue siendo un importante enclave cultural para los aborígenes. Los niveles de agua del lago Eyre dependen principalmente del ciclo monzónico anual y de la cantidad de precipitaciones registradas en la cuenca del lago en Queensland y el Territorio del Norte. La fuerza del monzón tropical determina si el agua llega al lago y la cantidad de agua que recibe.

El lago ha estado completamente lleno solo tres veces en los últimos ciento sesenta años. Cuando está lleno, crea un extraordinario espectáculo natural. El gran número de aves acuáticas que acuden a la zona llenan el aire de sonidos y cambian el paisaje. El que habitualmente es un paisaje árido cobra vida con la explosión de color de las flores silvestres y el verde follaje que lo cubre. Los diferentes niveles de agua salada pueden verse como espectaculares patrones ondulados que se extienden hasta donde alcanza la vista.

A medida que se seca el lago y el agua se evapora, su nivel de salinidad aumenta y a menudo parece tornarse de color rosa. Cuando está vacío, el lago se convierte en una enorme explanada de sal con cristales blancos que reflejan la luz del sol. Esta gama de colores y tonalidades se verá en ocasiones representada en algunas de las pinturas.

#### 1.3.4. LA REGIÓN ÁRIDA DEL SUR Y EL OESTE.

Esta región que se extiende desde línea de ferrocarril de Quorn-Oodnadatta hacia el este del Gran Desierto Victoria en el oeste de Australia, ha sido en gran parte, escenario de migraciones de pequeños grupos que se desplazaban desde el noroeste de agua en agua a lo largo del árido territorio en busca de una tierra mejor. Las cadenas montañosas centrales como Warburton, Petermann, Musgrave y Everard podían mantenerlos durante algún tiempo, pero después, se veían obligados a desplazarse de nuevo

debido al agotamiento y desabastecimiento de alimentos o a la presión del grupo demasiado numeroso. Algunos se trasladaban alrededor de la zona de Laverton, Boundary Dam y Ooldea, con el tiempo emigraban hacia Great Australian Bight, y en las recientes décadas, a Transcontinental Railway, una perspectiva menos desoladora. Semejante tipo de vida no facilitaba el arte. Casi no habían formas de artes locales y los objetos ceremoniales eran importados del noroeste de Australia, lugar de procedencia de dichos inmigrantes. El arte se caracteriza aquí por unos patrones angulares grabados e incisos, cuadrados y romboides concéntricos, líneas sinuosas, zigzag y espigas. Estos tipos de diseño prevalecen desde Ninety Mile Beach, al sur de Broome, hacia el sureste y hasta la parte central de Australia Occidental, extendiéndose en dirección Laverton y Ooldea.

Algunos objetos ceremoniales temporales son realizados para las danzas rituales. Los actores son decorados con pinturas para las ceremonias totémicas, pero toda decoración es eliminada inmediatamente tras la realización de dicha actuación ritual (figura 12b).

La actuación es simple en estas ceremonias, con movimientos relativamente lentos y convencionales, imitando a los héroes y criaturas de la era del sueño. En cualquier caso, los actores, a quienes se les han asignado unos determinados adornos y roles siendo aceptado por ellos, representan a los héroes y criaturas de la era del sueño. El efecto es, a menudo, perturbador. Los cantantes saltan, la sangre se derrama de sus órganos genitales, y con ambos brazos doblados por los codos (la parte superior del brazo en línea con los hombros y los antebrazos perpendiculares a éstos), los doblan hacia atrás en movimientos espasmódicos unos detrás de otros hasta que caen exhaustos. Esta parte del ritual refleja la dureza de la vida en la región.

### 1.3.5. LA REGIÓN CENTRAL Y NORTE-CENTRAL.

Esta región que se extiende desde aproximadamente la frontera con el sur de Australia dirección hacia el norte hasta la proximidad de los ríos Victoria y Roper, está muy poco desarrollada desde el punto de vista pictórico. Hay sin embargo un aspecto de estabilidad tanto en la organización tribal



como en la mitología. Las tribus estaban asentadas en sus territorios y no estaban continuamente en proceso de movimiento migratorio. Los héroes mitológicos concluían sus recorridos o representaban sus hazañas importantes en lugares fijos determinados.

En las tribus centrales, las ceremonias se representaban en estos sitios sagrados, de forma que contribuyó en parte al desarrollo natural de las peregrinaciones. El acceso a dichos lugares era a través de los recorridos o caminos mitológicos, que identificaban el culto del grupo tribal con los héroes ancestrales y la era del sueño, a través de la naturaleza sacramental de los símbolos del santuario o lugar sagrado, cuya continuidad se aseguraba por medio de los actos rituales que allí se celebraban.

Estos actos eran sacramentales y contemplativos, centrándose alrededor del objeto permanente o símbolo del santuario mitológico, o en la *churinga* (*tjurunga*), que se muestra en la figura 12a. Estos ritos se cree que formaban parte de celebraciones para la procreación de las especies.



Figura 12a: Churinga.

Además de todas estas ceremonias “históricas”, en algunas zonas de esta región, todavía hoy se representan en algunos sitios determinados. Unos cuantos actores, a menudo sólo uno o dos, son pintados y decorados de acuerdo a un motivo o diseño tradicional como muestra la figura 12b, a continuación se les sitúa en el marco ceremonial apropiado de una forma determinada, realizan su breve actuación y se sientan.

En las tribus centrales no se observa un orden particular, pero en las tribus del norte sí que se respeta más el seguimiento riguroso de la secuencia histórico-mitológica.



Figura 12b: Cuatro danzantes decorados con pintura ceremonial para un funeral.

Todos estos mitos totémicos, con sus rasgos de adornos y pintura corporal, la actuación representativa tradicional, así como el acompañamiento rítmico producido por el golpe de los boomerang con palos, y en ocasiones cantos, pueden incluirse bajo el término de arte. *El arte está al servicio del*

*ritual; el ritual se expresa a través del arte.* Las letras de los cánticos que acompañan a las pinturas y las actuaciones, cuando se han estudiado, demuestran ser poéticas en cuanto a forma, imágenes y sentimiento. Sólo un profundo conocimiento del lenguaje y del significado del texto de los cánticos puede ponerlo en evidencia.

Como ya se ha mencionado antes, el arte pictórico en esta región está muy poco desarrollado. Las pinturas rupestres y en cuevas no son muy numerosas, presentando además diseños y dibujos convencionales. Las pinturas naturalistas son muy poco refinadas. Los objetos sagrados (*las churinga*) en madera y piedra, generalmente van incisos con círculos concéntricos, formas de U y arcos o líneas ondulantes paralelas. El mismo diseño puede tener diferentes significados para diferentes grupos, es decir, se puede referir a diferentes tradiciones.



Figura 12c: Mapa de la ruta de los misioneros luteranos a Hermannburg en 1877.

La pobreza del arte pictórico local de Australia Central en particular, justifica las líneas adoptadas por la “escuela” de acuarelistas de Aranda alrededor de 1920. Al ser carentes de una tradición artística autóctona que pudiera ser desarrollada, no tuvieron que abandonar ninguna tradición artística propia. Albert



Namatjira (1902-1959), creció en la comunidad luterana de Hermannsburg y fue gracias al aprendizaje con un pintor blanco que visitaba la misión cómo aprendió la técnica de la acuarela siendo a su vez apoyado y animado en su labor de artista. Hasta la década de los ochenta, gracias a una cierta abundancia de exposiciones, publicaciones y documentales sobre Namatjira, no se comenzó a reconocer que, aunque pintara con técnicas y materiales occidentales, estaba adaptando el simbolismo del paisajismo de occidente para sus propios propósitos culturales aborígenes. Su pintura está basada de un modo consistente en la tradición, mitología y entorno de los *aranda*. Así, por ejemplo, su utilización de tonos ocres se corresponde con los colores que utilizaran habitualmente sus mayores y pueden percibirse en su obra repeticiones de rocas y árboles similares como creación de símbolos eternos, propios de las concepciones espirituales de su cultura ancestral. La mayoría de sus paisajes pertenecen a la tradición ortodoxa de otros muchos conocidos pintores australianos, sin embargo, al menos unos pocos de los muchos seguidores artistas-*aranda*, han conseguido expresar el sentimiento y énfasis aborígen en sus pinturas. En cualquier caso, conocen la región, sus colinas y gargantas así como sus cambiantes estados de color según la luz y el clima. Sus mejores trabajos expresan esta experiencia, como el artista Emily Kame Kngwarreye (1910-1996), que es una de las artistas más representativas y su trabajo a sido comparado regularmente con el expresionismo abstracto de Jackson Pollock, Willem de Kooning y Mark Rothko (figura 13a).



Figura 13a: Emily Kame Kngwarreye.

#### 1.3.6. EL SUROESTE.

Se sabe muy poco de la cultura original del extremo suroeste del continente, aunque se han encontrado algunas galerías con manos estarcidas y dibujos lineales simples. De la zona del río Murchison-De Grey, sin embargo, hay cierta información del arte así como de su organización social. Las armas y objetos ceremoniales llevan diseños rectangulares, incisos de forma paralela. Los estarcidos, principalmente de manos, y algunas pinturas de figuras geométricas estilizadas, aparecen en la superficie de rocas en el distrito de Murchison, mientras que en los distritos de Gascoyne y De Grey, no hay pintura sino numerosos petroglifos, especialmente en la galería de Port Hedland. Estos incluyen grabados tanto lineales y de contorno como dibujos en la superficie en huecograbado. Todos presentan figuras geométricas estilizadas y temas naturalistas.

#### 1.3.7. LA REGIÓN DE KIMBERLEY.

Esta lejana región del norte de Australia, especialmente la accidentada zona montañosa del norte de Kimberley, destaca por sus abundantes galerías de pintura, la mayoría de las cuales contiene una o más imágenes de los héroes de culto o espíritus *wandjina*. El diseño es constante, desde la cadena montañosa de King Leopold en el sur hasta el río Drysdale en el norte. Siempre aparecen con cabeza, a menudo con hombros y sólo algunas veces con tronco y piernas. Las pinturas de cuerpo entero, que generalmente muestran a un *wandjina* recostado sobre un lado, varían de tamaño entre uno y dos metros de longitud. Se representan con ojos y a menudo también con nariz, sin embargo nunca con boca, ya que el cuerpo o esqueleto del *wandjina* carece ya de vida y palabra. Los colores son el blanco (blanco de España), rojo (ocre), amarillo (ocre), negro (carbón) y, en una zona reducida, azul procedente de un mineral en polvo. En las mismas galerías se representan especies naturales y objetos, todos ellos de significancia totémica como se puede observar en la figura 13b.



Figura 13b: Wandjinas, cueva de Raft-Point.

En las galerías wandjina del sur y del sureste se representa también la gran serpiente. Se trata de una intrusión de la mitología de la serpiente arco iris procedente del sur, Galaru, asociada al cielo y a la lluvia. Hasta ahora, no se habían registrado pinturas de Galaru en el sur y en el este de Kimberley (figura 14), aunque el culto también era importante en esta zona. Sin embargo, aparece representada en la gran galería de Forrest River cerca de Wyndham, que está casi en el este de Kimberley y justo fuera de la zona del culto *wandjina*, y en una galería en Mount Anderson Station, en la frontera con el sur de Kimberley. Probablemente se descubran más con el tiempo.

De esta forma el norte de Kimberley, una región de cuevas y refugios de roca, proveía de “lienzos” permanentemente, en los cuales se representarían las pinturas más impresionantes que han sido encontradas jamás en Australia, los *wandjina* y Galaru. Por supuesto que sólo la existencia de las paredes de roca apropiada y de los ocre no habría llevado a la existencia de



éstas o ningún otro tipo de pintura. La inspiración procedía de los dos cultos, que conmemoraban el origen de las tribus y el de las especies totémicas así como aseguraban su continuación.



**Figura 14:** Las esposas de Ungud como serpientes con un Wandjina. Foto: Agnes Schulz.

Se han encontrado muy pocas pinturas rupestres en el sur y este de Kimberley, pero en éste último si aparecen armas y objetos sagrados de madera, grabados bien con líneas sinuosas o con líneas rectas paralelas que en algunos casos aparecen dobladas en ángulo hacia el centro. En el este, el diseño de círculo concéntrico de Australia Central se repite en algunos objetos sagrados y profanos.

#### 1.3.8. LA TIERRA DE ARNHEM.

Es la zona más rica en arte de toda Australia. El término de la Tierra de Arnhem abarca desde primera referencia geográfica, el total de la parte norte de la península del Territorio del Norte desde más o menos la parte baja de los ríos Victoria y Roper hasta el mar de Arafura.

En el distrito del río Victoria aparecen las famosas pinturas polícromas representando a los Hermanos del Relámpago (*Lightning Brothers*) (ver figura 15). Esta pintura se encuentra en un lugar sagrado o “dreaming”, un centro mitológico de lluvias, y es retocado ceremonialmente por personas que son las reencarnaciones de dichos héroes. Se representan con apariencia de lagarto *gecko*, una especie asociada con el relámpago.



**Figura 15:** Los Hermanos del Relámpago (The Lightning Brothers).

Probablemente, la zona más abundante de cuevas pintadas en Australia sea la parte oeste de la reserva aborígen de la Tierra de Arnhem, y en particular, en el distrito de Oenpelli o East Alligator, con una extensión hacia el sur de Katherine Gorge y el río Roper. El paisaje al este y al sur de los ríos Alligator se vuelve rocoso y lleno de colinas, elevándose hasta formar una plataforma rocosa, el “país de piedra” o Maielli como lo llaman los aborígenes. Como en el norte de Kimberley, hay abundantes refugios de roca y cuevas, donde los aborígenes han aprovechado para utilizar las paredes a modo de lienzo para así expresar sus ideas con los ocre y blancos de España. Los grupos de investigación arqueológica siguen encontrando nuevos hallazgos.





Figura 16: Figura femenina ancestral.



Figura 17: Figuras femeninas danzantes.

La impresión de abundancia aumenta cuando se observa la cantidad de material que se encuentra en cada galería. Los dibujos se superponen uno encima de otro (figura 16 y 17). Esto nos sugiere que la satisfacción del artista no radica tanto en la admiración de la obra concluida, sino en el acto de la pintura en sí o en el deseo práctico de expresar algo y como resultado causar un efecto. El pez que un hombre ve en la corriente del río, y a continuación lo pinta en la galería; esto le asegura que la próxima vez que vaya a pescar con su lanza, lo pescará. El artista pinta una figura convencional para representar a la persona de quien desea obtener alguna satisfacción, o a quien pretende causar un daño, a través de la magia; y cree que ese acto ritual le proporcionará el resultado deseado.

El rasgo más distintivo de la pintura rupestre de este distrito es el enfoque intelectual en la mayoría de los temas, resultando en la que es denominada generalmente pintura de rayos X. Los artistas muestran no solo el contorno exterior del animal, reptil o ave, sino también parte de lo que conocen del interior de dicha figura, pero que no se puede ver hasta que es diseccionada. Se llegan a representar la espina dorsal, pulmones, intestinos y otros órganos. Esto significa que no se representa la mayor parte de los detalles externos como las plumas, escamas, piel, etc.,. Al perseguir a estos animales como fuente de alimento, se comprende su interés en el interior, pero supone una cuestión importante el por qué ningún otro artista aborigen australiano ha utilizado una técnica o estilo similar en otras zonas del continente. Esta forma de representación tiene tal fuerza y poder que con frecuencia es utilizada para pintar criaturas mitológicas y espíritus malignos. Este tipo de pintura lo encontramos desde Oenpelli hasta Roper Valley justo al sur del río Roper.



**Figura 18a:** Mimi, Red Lily Lagoon, Oeste de la Tierra de Arnhem.

Las pinturas de las cuevas de Oenpelli, además incluyen seres mitológicos y representaciones mágicas y totémicas que no presentan el estilo de rayos X. En el sur de la Tierra de Arnhem, también se representan objetos ceremoniales llamados *maraian* y *rangg*; y a unas cuarenta millas hacia el sur

de Roper Bar, hay una galería de extraordinarias pinturas en colores, de clara significancia ceremonial y mitológica. En algunas galerías rocosas del distrito de Oenpelli, aparece un llamativo y sorprendente diseño caracterizado por unos dibujos de figuras humanas en rojo de línea muy fina y mostrando mucho movimiento. Se denominan *mimi* (figura 18a) y se trata de la obra de estos mismos espíritus que habitan en el bosque. Es posible que éstos o sus prototipos, fueron dibujados por un clan tribal ya inexistente.

Las otras pinturas rupestres en cuevas encontradas en esta región del norte, son generalmente naturalistas, y algunas convencionales, diseños policromados en Groote Eylandt y otras islas en el extremo noroeste.

## 2. CONCEPCIÓN MÍTICA DE LA SOCIEDAD ABORIGEN

### 2.1. FUNCIÓN DEL MITO EN LA CONFIGURACIÓN DE UNA CULTURA

La creación de mitos debe ser vista más allá de meros intentos por parte del hombre primitivo para explicar los orígenes de los fenómenos naturales. Más bien deben ser interpretados como evidencia de un avanzado modo de pensamiento, que aún perteneciendo a una cultura primitiva, tienen el propósito de dar significado a la vida en armonía que sirve de base en la fundación del universo.

La creación y la ordenación del mundo en la mitología de los pueblos nativos australianos, se explica mediante relatos mitológicos que tienen como protagonistas a seres legendarios, dioses y héroes ancestrales. Del mismo modo que ocurría con los mitos africanos o con la cosmología clásica, el origen del mundo y su forma, tal y como la conocemos, se debe a la intervención de seres mágicos y dioses primitivos, cuya actuación permite, no sólo que exista nuestro mundo, sino también la vida en él.

De igual modo, estos relatos mitológicos ayudan a comprender el origen de ciertos fenómenos naturales o el origen de ciertas costumbres y normas sociales justificándolas de este modo.



Estos mitos acompañados de los correspondientes rituales, ayudaban a conservar este orden establecido, tanto desde el punto de vista natural como desde el punto de vista social. Los mitos, sin embargo, no son explícitamente normativos sino que primariamente son explicativos; las cosas del mundo son como son por la acción de los antepasados ancestrales. Estos seres son buenos y malos, bellos y feos; además de los mitos de lluvia (*Ngapa*) y fuego (*Warlu*), hay mitos de excremento (*Kuna*) y vómito (*Yurlkulyu*). Los seres ancestrales no sólo establecen el orden de las cosas, la “Ley”, sino que también violan las leyes que ellos mismos han creado. El mismo antepasado totémico puede aparecer siendo moralmente digno de elogio y al mismo tiempo y en el mismo mito, digno de reprobación.

Desde el principio, los primeros pobladores se embarcaron en un proceso de integración de su propio entorno aprendiendo a reconocer los cambios climáticos, comprendiendo las costumbres de una fauna desconocida y familiarizándose con la flora salvaje y sus propiedades medicinales. Estas son algunas de las tareas a las que se enfrentaron los primeros pobladores que se desplazaron de norte a sur. Al igual que harían luego los exploradores europeos, fueron nombrando lugares en un acto de auto-identificación. La diferencia entre unos y otros es que los aborígenes identificarían la tierra desde un planteamiento mitológico que se convertiría en una verdad eterna y que les serviría de sustento espiritual durante incontables generaciones.

Comprender el proceso de convertir la tierra en un concepto místico o metafísico, es la llave para comprender las creencias religiosas aborígenes. Al ser desde el principio una cultura nómada, los aborígenes trajeron consigo conceptos ya formados de otros lugares. Estos tuvieron que ser adaptados a su nuevo medio en el sentido más profundo y de la forma más satisfactoria. Decir que se sentían atemorizados por los fenómenos naturales, sería como dice Ludwig Wittgenstein una “estúpida superstición de nuestro tiempo”. Es más, resulta evidente, que las respuestas religiosas derivan de las posibilidades lingüísticas y de vida del grupo (Cowan, J., 1992:12). Para comprender la manera en que los aborígenes asimilaron su nueva tierra, no tanto en sus palabras y conceptos místicos, sino en su forma simbólica, es importante entender lo que Henry Corbin llama *geografía visionaria*, (...) “aquella que no se encuentra en nuestros atlas, corresponde a la hierohistoria, camino de retor-

no en el que el origen y el futuro se unen en un mismo punto (...)" (1981:68). Esto queda representado en numerosas pinturas aborígenes como vemos en las figuras 18, 19, 20 y 21.



Figura 18b: Figuras geométricas pintadas en la roca.

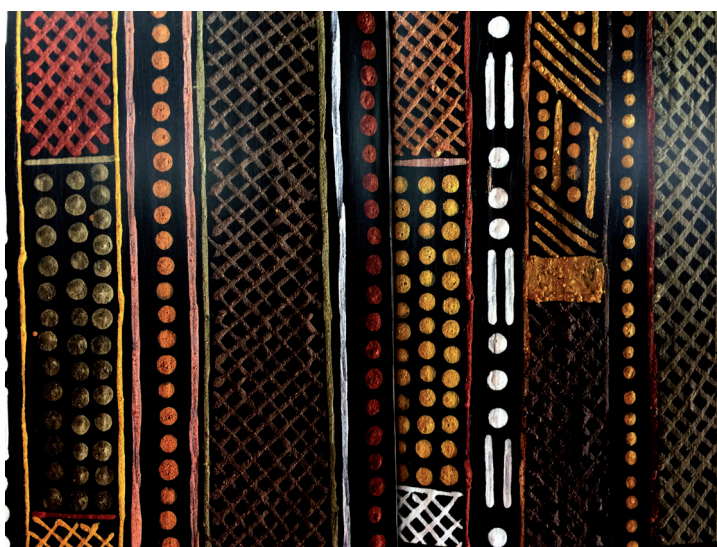


Figura 19: Gemma Munkara, Tiwi (detalle).



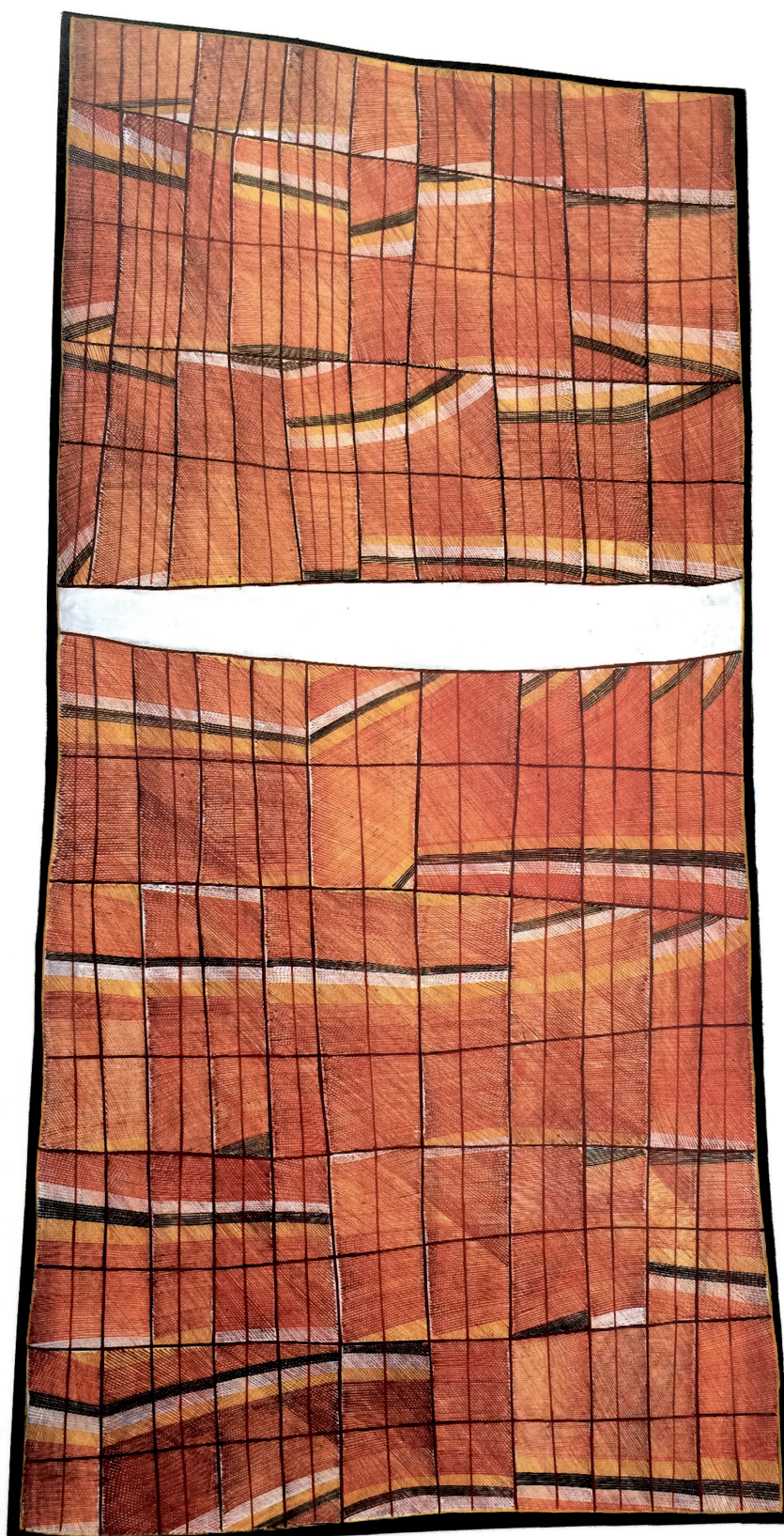


Figura 20: John Mawurndjul, Mardayin en Kudjarnngal.



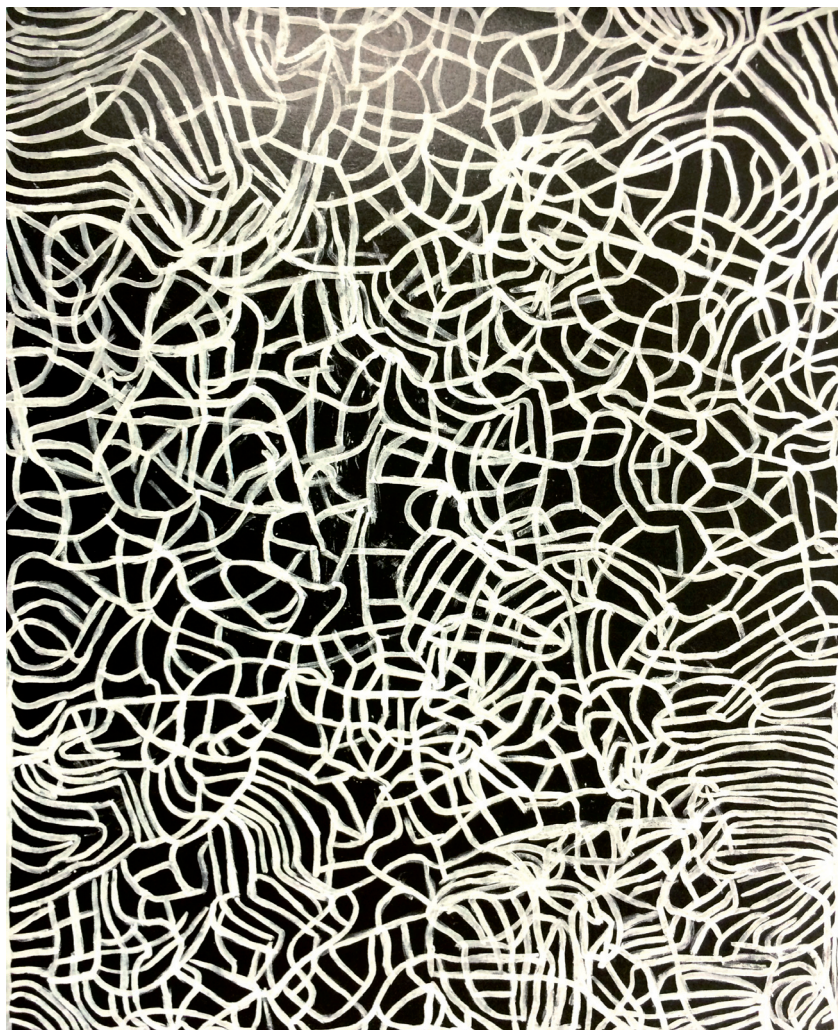


Figura 21: Emily Kame Kngwarreye, Sueño del Gran Ñame.

Para los aborígenes la tierra tiene una cultura en sí misma ya que fue creada por la acción explícita de los héroes del cielo en el Tiempo del Sueño, por lo tanto, la tierra proviene desde su creación de un orden místico y no geológico. Sus categorías de sacralidad, reconocibles por el intelecto o por el alma, se pueden ver en el paisaje. Esto significa que la tierra se convierte no solo en representativa del ideal sino en la forma manifiesta. En el contexto aborígen esto es el *paisaje del Sueño*, una personificación de realidades místicas difícilmente explicable con el lenguaje. Por eso, cuando un aborígen habla de su *sueño*, está hablando de la tierra como un icono que expresa su unión mística con él. Todo su ser, sus asociaciones culturales y conocimiento de la ley de la tribu que le ha sido legada a través del *sueño*, se convierten en una extensión de la geografía visionaria que él se atribuye.

Maurice Bowra describe el mito como “una historia cuya intención primera no es entretener sino ilustrar” (Bowra, C. M., 1984:245). Incluso llegó a sugerir que los mitos no son creados con el espíritu racional de la explicación sino que hacen un llamamiento a los elementos semiconscientes de la naturaleza humana. Bowra afirmaba que el hombre primitivo tenía poco poder de análisis o abstracción y carecía de los recursos lingüísticos o mentales necesarios para el pensamiento analítico. Esta sería una percepción típica desde un punto de vista intelectual que ve el mito como una forma de pensamiento arcaico y totalmente separada de la dimensión metafísica que intenta explorar. Sin embargo, el mito era para los aborígenes una forma genuina de expresión metafísica como podía ser el *Summa Theologica* de Sto. Tomás de Aquino para los cristianos de la Edad Media.

El lenguaje del mito permite a los aborígenes definir un complejo sistema de valores que de otra forma pasarían inadvertidos. Cuando los primeros europeos llegaron a Australia, existían aproximadamente unas quinientas lenguas aborígenes diferentes, incluyendo dialectos, que eran usados por las distintas tribus para contar sus mitos. Al contrario de la creencia popular, los lenguajes aborígenes son enormemente complejos en su gramática y sintaxis. Desde la llegada de los europeos, sin embargo, *Pidgin* se ha convertido en la lengua más utilizada entre las tribus aborígenes, resultando en un decline de conceptos intelectuales debido al reducido número de palabras disponibles. Al no tener la sutilidad de las lenguas indígenas, se convierte en un pobre vehículo de transmisión de los viejos mitos con los que las previas generaciones estaban mucho más familiarizados. Por este motivo, muchos de los antiguos mitos se han perdido simplemente porque cada vez hay menos aborígenes capaces de hablar con fluidez las lenguas antiguas. En las nuevas generaciones muy a menudo los hijos no pueden hablar la lengua de sus padres, y por tanto quedan totalmente aislados de cualquier contacto con la mitología tribal quedando así excluidos de cualquier respuesta religiosa que pudiera derivar de las posibilidades del lenguaje.

Actualmente hemos abandonado la mitogénesis por sus vínculos con el pensamiento arcaico mientras que aún seguimos sin descubrir la gran cuestión metafísica para contrarrestar el pensamiento lógico. Sin embargo, el mito nos da la oportunidad de tender un puente entre la percepción y la observación, el reconocimiento y la aceptación. A través del mito, lo que apreciamos



a través de nuestros sentidos puede ser mejorado por lo que sentimos. Los hombres que aceptan esta realidad invisible de forma más completa que la realidad material, deben ser considerados como un ejemplo pre-lógico que proviene de una antigüedad lejana, o más bien para-lógica.

Cultivando este “sexto sentido”, el hombre primitivo lograba la reconciliación de sí mismo con las fuerzas poderosas que gobernaban la naturaleza, de forma que le proporcionaba respuestas aceptables para las grandes cuestiones de la vida.

El mito era el vehículo a través del cual el hombre entraba en un estado de subjetividad en relación con sus orígenes; ya no se encontraba fuera del proceso, sino que éste le permitía continuar recreando acontecimientos del pasado de un modo ritual satisfactorio. El mito se convirtió así en un medio a través del cual el “sentido interior” del hombre podía ser encauzado de manera constructiva.

La introducción en el mito por parte del peregrino, le permite realizar un viaje interior en compañía de las identidades espirituales que existen en otro plano totalmente diferente. Este tipo de encuentro suprasensorial le ofrece la oportunidad de experimentarse a sí mismo como ser mortal, en el sentido de su humanidad, y al mismo tiempo como inmortal en su singladura, en el sentido de su asociación mítica con las entidades espirituales tal como apunta Cowan en su obra *Myths of the Dreaming*.

El mito más que revelarnos información en el curso de su representación, atrapa al observador y lo conduce hasta su trama verdadera. No destaca individualmente como un objeto narrativo, solamente en lugar de ello, el mito actúa según las misteriosas normas que gobiernan la conducta de lo oculto.

Estas normas han sido legadas para asegurar que si los *pares de opuestos*, por ejemplo, la dualidad inherente, aparecen unificados, es de una forma no racional. El observador no puede extraer esta unidad del mito de ningún modo, sino que se encuentra ante una serie de acontecimientos paradójicos y a menudo contradictorios que parecen ocultar la unidad que pretende alcanzar en sí mismo.

Malinowski veía el mito no como una explicación para satisfacer la curiosidad científica sino como un resurgir de la realidad primordial en forma

narrativa. El mito en una sociedad primitiva en su forma de vida original, no es una mera historia contada sino una realidad vivida. No está en la naturaleza de la invención tal y como lo leemos en nuestras novelas de hoy, sino que es una realidad viva que se cree ocurrió en los primeros tiempos de la humanidad y que desde entonces y para siempre después influirá en el destino del mundo y de los hombres.

Esta historias no se conservan con vida por vana curiosidad, tampoco como historias inventadas o no verdaderas. Para los nativos, por el contrario, son la afirmación de una realidad original más grande e importante que la vida presente y a su vez gobiernan el trabajo y el destino de la humanidad. El conocimiento de éstas le proporciona al hombre además de motivos para actos rituales y morales, las instrucciones necesarias para la realización de los mismos.

Todo esto nos puede recordar lo que dice C.G.Jung en su obra *Los Arquetipos y lo Inconsciente Colectivo*:

*La actitud espiritual primitiva no inventa mitos sino que los vive. (...) Los mitos, no sólo representan sino que también son la vida anímica de la tribu primitiva, que al punto se desintegra y desaparece si pierde el patrimonio mítico de los ancestros, como un hombre que ha perdido su alma (Jung, C. G., 2002:142).*

Ya que la función principal del mito es la de sentar precedente como ideal, como garantía de la continuidad de ese ideal, su función no es “explicar” sino sentar las bases sobre las que deberían descansar siempre los principios primordiales. De igual modo, los primeros filósofos griegos veían estos principios como ilimitados, y por tanto como sustancias o estados imperecederos, insuperables y productores del todo. El agua, la tierra, el aire o el fuego se pueden considerar como ejemplos de tales sustancias y al igual que el mito forman las bases o fundamentos del mundo, ya que todo descansa sobre ellos. De esta forma, el mito se establece como materia primordial.

Las ceremonias secretas de iniciación o misterios aborígenes están relacionadas con la cosmogonía desde los tiempos *burari* (Dreamtime o “Tiempo del Sueño”). En esta época se inauguraron los ritos que han sido repetidos

con gran cuidado y sin modificación hasta nuestros días. El hombre no se permite la intervención en el proceso de creación de la historia para hacerla más personal sino que se limita a la repetición de acontecimientos y acciones ejemplares que tuvieron lugar al principio de los tiempos. Lo que él hace ya se ha hecho en el pasado. “El hombre se limita en la vida a la repetición del acto de la creación” (Eliade, M., 1952: 15). Es a través de esta repetición cómo el mito se renueva y cobra vida, como vemos en los ritos de la Tierra de Arnhem al norte de Australia, para invocar lluvias y fertilidad en la tierra y en la tribu.

Esta repetición periódica de las acciones ejemplares de dioses y seres divinos nos muestra el deseo de permanencia, por parte del hombre primitivo, en la atmósfera sagrada de la cosmogonía. Según palabras de M. Eliade: “La existencia del hombre arcaico consiste a fin de cuentas en una eterna repetición de los modelos ejemplares revelados en el principio de los tiempos” (Eliade, M., 2001:221).

La misión de los misterios sería la de reactualizar periódicamente estas revelaciones primordiales.

Hablamos de la *participación mística* cuando el hombre se encuentra en completa armonía con el universo. Una primera experiencia de esta armonía vital sería el ejemplo de Joseph Campbell (1999:1) del cuerpo de la madre con su bebé (ver figura 22). La tierra y el universo, al igual que nuestra madre, llevan esta experiencia hasta la etapa de la experiencia adulta. Cuando alguien puede sentirse en relación al universo de la misma forma natural a la de la madre con su hijo, podemos decir que está en armonía y sintonizado con el mismo. Podemos afirmar que la función principal de la mitología es la de ayudar al hombre a sintonizar y permanecer en armonía con el universo.

Cuando las sociedades se desarrollan más allá de los estados primitivos, surge el problema de la conservación de la *participación mística* por parte del individuo. Las consecuencias de esto en la creación artística formarán una parte significativa de la tesis, por la que recogemos en gran medida el giro en algunos aspectos de las vanguardias historias como expresión de esta necesidad interior.

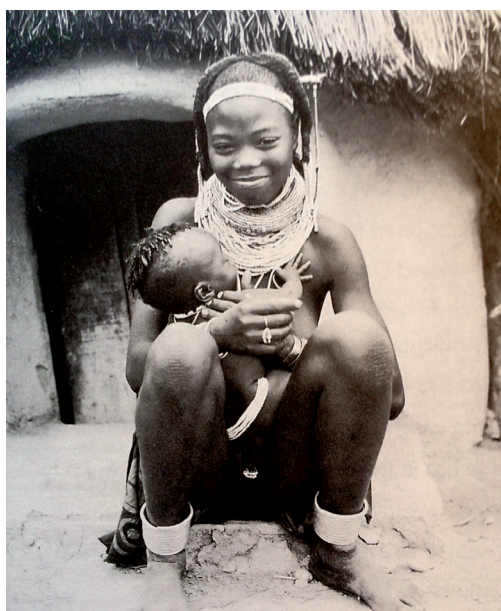


Figura 22: Madre con su hijo.

El mito está tejido con el mismo material que el de nuestras vidas, nuestro cuerpo, nuestro entorno, la mitología vital trata con estos principios que son los apropiados para la naturaleza del conocimiento del tiempo.

A través del mito encontramos la mejor forma de expresión para explicar la complejidad que rodea el misterio de los orígenes de la Tierra.

La ciencia puede ser capaz de explicar tales acontecimientos con evidencia empírica, pero no los puede evocar en términos de su significado. Tampoco coinciden siempre significado y explicación cuando hablamos de comprender la naturaleza esencial de las costumbres y creencias. *Sólo mythos* tiene el poder de superar lo prosaico y hacer que la belleza del pasado sea nuevamente vivificada.

Nuestra sed de mito no es más que una añoranza del intoxicante que continuará estimulando y vivificando mucho tiempo después de haber aceptado los hechos. Más que nada deseamos compartir el alimento espiritual que nos sustentará cuando nos sintamos más vulnerables. Es en el mito donde nos permitimos ser arrebatados fuera de nosotros mismos y haciendo esto, nos encontramos tan profundamente cambiados que comenzamos a acceder a un mundo donde todo es *significado* fuera de un mundo donde todo es simplemente *signo*.

Los mitos representan el principio al que retorna todo individuo por estar hechos de su misma materia. Estos en sí no tienen edad, son incansables e imperecederos debido a sus continuos renacimientos.

Los mitos aborígenes nos estimulan precisamente porque se basan en estos principios. En ningún momento pensamos que los elementos han sido introducidos arbitrariamente durante el desarrollo del mismo. Así, el agua, la tierra, el fuego, el nacimiento, la guerra, la apoteosis, la transformación mágica, son algunos de los pilares que sustentan la estructura mitológica, incluso para los aborígenes.

## *2.2. CREACIÓN SIMBÓLICA EN FUNCIÓN DEL MITO*

El artista aborigen, básicamente no se preocupa de si la representación que realiza es una imagen de la naturaleza tal y como la vemos o como si fuera el reflejo de la misma en un espejo, aunque en ocasiones, pueda realizar esto con gran destreza. Su método, sin embargo, es el de llegar al espíritu del objeto representado a través de la doctrina y el mito. Lo importante es la significación del símbolo, no el retrato o la imagen; y por este motivo, la representación abstracta, geométrica y convencional puede servir tanto como la naturalista, siendo a veces incluso mejor que ésta última. Pero es asumiendo esa encarnación simbólica, no como geometría, como se establece la comunicación de la era del sueño, con el omnipresente canal de vida del hombre y la naturaleza. La necesidad del hombre es la de asegurar el paso de la pre-existencia de los espíritus y las “sombras” o “embriones” en formas objetivas y reales, de forma que los niños puedan nacer, las plantas y animales multiplicarse, y puedan producirse lluvias.

Esto queda asegurado a través de los rituales y comportamientos apropiados: con el comportamiento adecuado hacia uno de los miembros del clan y sus parientes; con el respetuoso comportamiento hacia el propio tótem, y sin duda también hacia los de los demás; cuidando los centros mitológicos o de la era del sueño, preservando los mitos, cánticos, emblemas y diseños conectados a ellos, así como representando los rituales asociados a éstos. Sólo de esta forma la era del sueño se convierte en sacramental, se hace efectivamente presente y asegura su futuro.

La contribución del artista es de significancia vital. Su objetivo inmediato o más cercano, es el de representar el mito y su creencia para preservar la continuidad de la era del sueño, transformar de algún modo la causa invisible y su contexto de vida y acción, en algo visible y tangible, y de este modo concienciar a cada generación para continuar su relación con ella. Esto es realizado en las áridas zonas de las regiones centrales, con tremendos y dramáticos efectos, y de manera más restringida, pero no menos efectiva, en la zona norte.

Estos rituales de la era del sueño incluyen artes visuales como pintura corporal representando motivos totémicos, objetos de madera pintados o grabados, objetos compuestos de madera, corteza y cuerda. Todos ellos aparecen decorados con representaciones de temas heroicos y totémicos como la serpiente arco iris en las paredes de la simbólica tierra-matriz de la “diosa madre” en el culto de *kunapipi* del sur de la Tierra de Arnhem. Por otra parte, el grabado y pintura de tales objetos son actos rituales que a su vez forman parte del ritual total (Morphy, H., 2008:15), y contribuyen al tránsito en el mundo del sueño como muestran las figuras 23, 24 y 25.

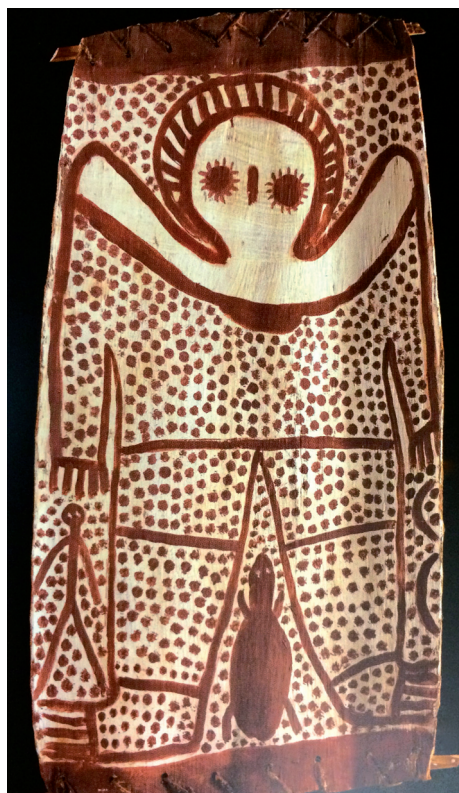


Figura 23: Lily Mindindil Karedada, Wandjina.





Figura 24: Wandjinas, pintura sobre roca.



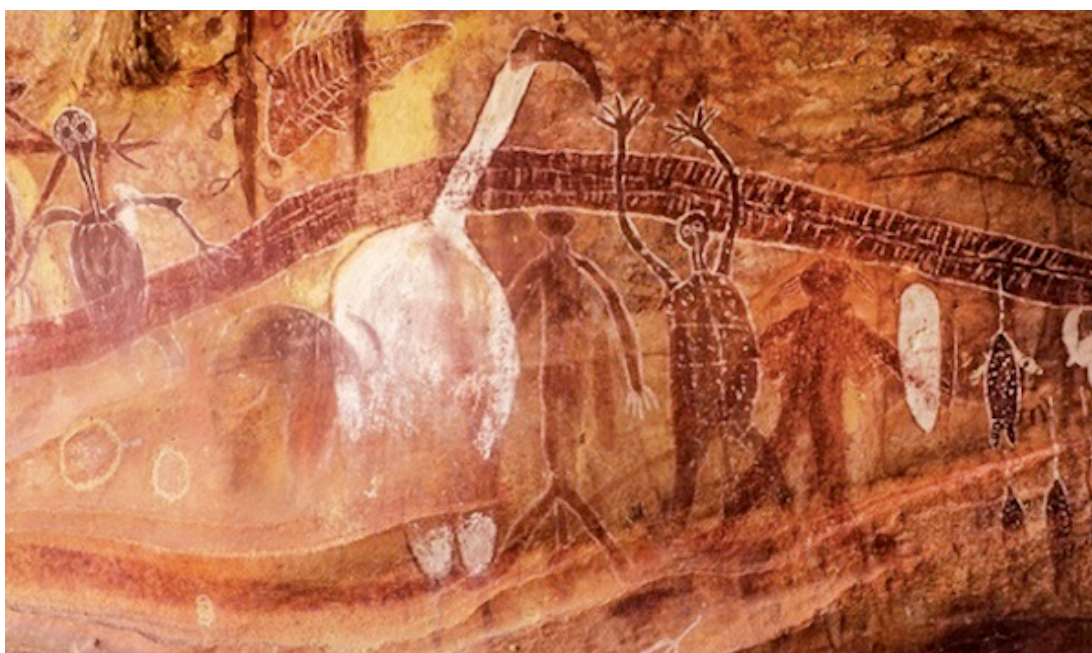
Figura 25: Serpiente Arco Iris relacionada con los Wandjina.

En la zona norte de Kimberley, sin embargo, la pintura no es sólo parte del total del rito, es el rito en sí. Desde la cadena montañosa de King Leopold hasta la zona del río Drysdale, existen muchas cuevas y galerías rocosas, en las que las pinturas principales son de cierto tipo, llamadas *wandjina* o *wondjina* (ver figuras 23, 24 y 25). Los *wandjina* eran héroes de la era del sueño, que al final de sus viajes y hazañas “morían” para convertirse en pinturas; es decir, dejaban de este modo sus sombras en las paredes de roca. Generalmente se representan con ojos y nariz pero sin boca. Como hemos apuntado el retocado de una pintura *wandjina* produce lluvia, y el repintado de figuras y animales como aves, reptiles y plantas en una galería de este tipo, asegura la reproducción de estas especies particulares en la estación presente.

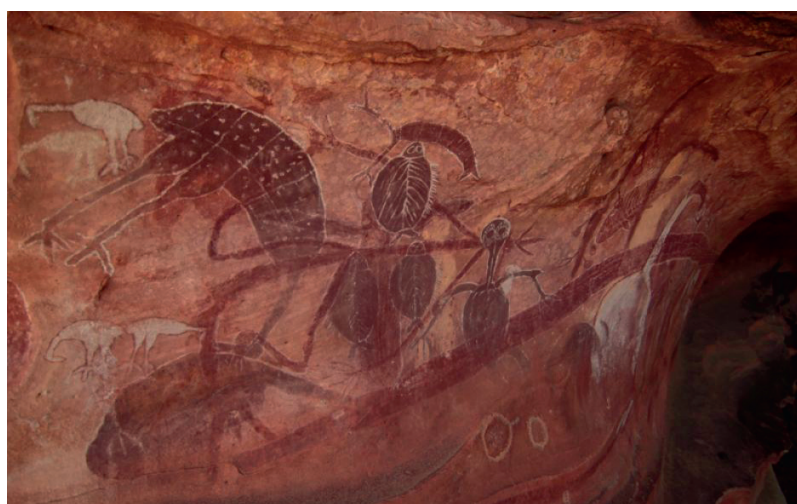
El ritual, es el pintado o retoque de figuras; es un acto sacramental, a través del cual la vida se transmite al hombre y a la naturaleza. Cada grupo local, siempre que sea en un clan de línea paterna, tiene una o varias galerías propias de las que conocen el mito de su *wandjina*, y de las cuales son responsables de su repintado ritual. Las especies allí representadas, corresponden a los tótems del clan.

La asociación de la pintura rupestre y el abastecimiento de alimento no está limitada a la zona del norte de Kimberley. Si avanzamos dirección este a través del Territorio del Norte, hay montones de galerías de pinturas rupestres en las cuales aparecen representadas especies naturales, y también, en muchas de ellas y de forma obvia, héroes de culto. En éste último caso, hay o debe haber habido mitología, al realizar las figuras a modo de manifestaciones permanentes de la era del sueño. Pero, incluso si solamente son representadas las especies naturales o escenas de caza y pesca, no quiere decir necesariamente que las pinturas fueron, o son, realizadas exclusivamente por mero placer, para pasar el tiempo, o para grabar algún hecho ocurrido. La referencia puede ser al futuro, o a ambos, al pasado y al futuro. El hecho de pintar un pez, ave o reptil, puede expresar el deseo del nativo de tener éxito en una cacería, y su creencia en que el dibujo de dicha imagen le da certeza e incluso poder sobre la criatura que busca. Un hombre observa un buen pez en el río; a continuación lo pinta en la galería, y entonces está seguro de que volverá a verlo y podrá pescarlo con su lanza, pero al tiempo actualiza las acciones de su *wandjina*.





**Figura 26:** Diferentes animales, peces y figuras humanas.



**Figura 27:** Detalle de la pintura de la figura 26 hacia la izquierda de la misma.

A lo largo del oeste y el sur de la Tierra de Arnhem, hay muchas galerías, en las que no sólo está cubierta de figuras toda la superficie disponible, sino que además hay dibujos de figuras superpuestas (ver figuras, 26 y 27). Claramente, lo importante aquí era y es, el acto de pintar las figuras, no el contemplarlas a posteriori como obras de arte. El pintor se expresaba a sí mismo, sus deseos y sus creencias, y al no ser borradas sus pinturas, continuaban siendo efectivas. El repintado encima de ellas no importaba, pues su arte simbólico permanecía ahí todo el tiempo.

No hay nada dentro de la mitología, valores y creencias aborígenes conocidas, de este a oeste y de norte a sur, que nos lleve a suponer que el significado de las pinturas rupestres varíe en sentido general. Por lo tanto, podemos interpretar la pintura de estas regiones, donde los aborígenes desaparecieron antes de ser estudiados, siguiendo las mismas pautas del mismo tipo de pinturas conocidas de Australia del Norte y Central. Por ejemplo, las galerías en la región del río Port Jackson-Wawkesbury (ver figuras 28 y 29), en el oeste de Nueva Gales del Sur, y en Port Hedland, en Australia Occidental, son casi con certeza registros en piedra de los mitos y doctrina, y de los actos rituales que aseguran la búsqueda de alimento y la reproducción para la continuidad de las especies de los cuales depende la vida. El rayado, o el golpeado con cincel o maza hasta producir la hendidura en la superficie de la roca, era sin duda la expresión renovada y estacional de la necesidad del hombre, y su creencia en la eficacia de los mitos, en los cuales se basaba su esperanza y la cual quedaba señalada en la roca.



Figura 28: Grabado en roca de ser humano ancestral o ser creativo.



Figura 29: Grabado en grupo rocoso.

Según Cencillo (1998:296) la concepción del mundo natural y social de las tribus australianas integra tres dimensiones fundamentales imprescindibles para la comprensión de su organización del mundo:

- 1) Doble plano metafísico: el del *sueño*, arquetípico, místico y totémico, según cada grupo, y el cotidiano, aparential, sensorial, vulgar.
- 2) Dinamismo histórico-cultural de toda realidad: parece no haber distinción disociativa entre realidad “dura” y epifenómenos culturales y psíquicos, sino que en la naturaleza, que es la manifestación- impregnada de significación- del tiempo del sueño (la verdadera realidad en el sentido fuerte), interviene también el grupo humano con sus inversiones míticas y sus ritos de promoción de la vida. Por supuesto, esto se consigue reproduciendo la historia mítica, que inviste de sacralidad a la naturaleza.
- 3) Poder transformativo de la praxis: no ya lo que los grupos “piensen” o sueñen, sino lo que hagan y practiquen, realimenta la realidad material de su entorno, pero esta praxis no apunta a cambios radicales y futuristas, sino que tiende a perpetuar el pasado mítico en un presente inmutable.

Los espíritus de la era del sueño se encarnan en formas humanas animalísticas, meteóricas y aparecen en los sueños de determinados sujetos, estén actualmente encarnados o no lo estén. Y, aunque independientes de tales formas de encarnación suele tratarse casi sin excepción de héroes míticos, su vida puede hallarse mediatizada por el trato que reciban esos objetos o entidades naturales en que se suelen encarnar, y lo mismo puede resultar de ello el influjo favorable u hostil sobre los mortales.

El estilo australiano de la praxis tiende a hacer complejo y barroco todo lo que organiza ritualmente. Y esto se refleja en las estructuras de parentesco, con sus líneas matrilineal y patrilineal combinadas. Pero como en ningún otro continente, esta variedad australiana se manifiesta en las modalidades de entierro, funeral y trato del cadáver, según su condición de rango, edad y sexo, y ello se debe a la constante proyección de la era del sueño sobre las realidades sociales.



En la zona norte de Kimberley existe un ritual para incrementar la población humana así como la de las especies naturales, y que está asociado a la pintura rupestre, tanto en cuevas como en rocas utilizadas como refugio o abrigo. Exceptuando el noreste de esta región, cada galería incluye al menos una pintura de figura humana conocida como *wandjina*, asociada con el cielo, la lluvia, el arco iris, la serpiente arco iris, los niños espíritu y el aumento natural de las especies. Esta representación aparece casi siempre mostrando una cabeza humana con ojos y nariz pero sin boca. Generalmente tiene un adorno en forma de herradura sobre su cabeza que puede representar la diadema o tocado que llevaban los nativos, pero casi más seguro representa el aro iris (ver figuras 5, 13, 23 y 24). Si esta pintura es retocada por los hombres del clan totémico territorial, lloverá en esa estación, y los niños espíritu procedentes del espíritu del arco iris y que permanecen en las charcas cercanas, estarán disponibles para la encarnación. De igual modo, si los hombres pintan o repintan las representaciones de las especies totémicas de la galería dedicada a un *wandjina*, esas especies aumentarán en población. En cierta zona del norte de Kimberley, el hombre que se encuentra con un niño espíritu debe ir a la galería y retocar la pintura de la serpiente arco iris e incluso pintar otro niño espíritu, ya que sabe que éste será inmediatamente reencarnado y debe pintar uno nuevo en la roca para reemplazarlo. De esta forma, se podrán conservar las provisiones de niños necesarias para el futuro.

La mitología asocia cada galería con uno o más héroes *wandjina* distintos, cada uno de ellos con su nombre personal. No hay indicaciones de que las diferentes pinturas de *wandjina* sean representaciones de un único espíritu de fertilidad. El pintado y repintado de dichas figuras es eficaz porque fue establecido en un periodo creativo del pasado, en virtud del cual puede hacerse operativo hoy día a través de semejante acto ritual. Fue, en esa época cuando los *wandjina* y sus seguidores entraron en el norte de Kimberley procedentes del mar. Cuando terminaron sus andanzas, sus cuerpos se transformaron en pinturas en el interior de las cuevas y sus espíritus se instalaron en las charcas de agua próximas, preparados para ser activos de nuevo cuando sus “cuerpos” fueran repintados (Elkin, A.P., 1964:87).

Un aspecto muy común en ciertas ceremonias de fertilidad y procreación es el uso de sangre humana, no sólo para pintar los emblemas totémicos

en el cuerpo de los actores del ceremonial o para decorar algunos de los símbolos, sino también para ungir la piedra que es el símbolo permanente de la presencia del gran héroe (animal o humano) asociado con la especie particular. Esta sangre es, por supuesto, sagrada y proviene del brazo o del órgano genital. Ahora, justo cuando la sangre humana otorga fuerza física al débil y al anciano, le da al mismo tiempo valentía espiritual y vida sagrada al recién iniciado, de esta forma se otorga vida al héroe o a las especies totémicas en estas ceremonias. La piedra se destapa y se limpia, y en mitad de las apropiadas acciones y cánticos, la sangre de los seres totémicos elegidos es derramada sobre ésta. De esta manera, ofrecen su vida a su asociado totémico para poder dar vida a su vez y aumentar la población humana (Elkin, A.P., 1964:225).

Esto nos plantea un problema en las ceremonias totémicas para el aumento de la población. ¿Es el ritual el que actúa directamente en la vida de los espíritus y las especies o más bien es el héroe totémico o dios el causante del aumento de la población? En el círculo de ideas de los *wandjina*, parece ser que el retocado de sus pinturas tiene como propósito el de reanudar la actividad de éstos. Durante más de cien años, los aborígenes repintaban periódicamente las imágenes de sus antepasados en cuevas y galerías rocosas, considerados agentes activos detrás de las fuerzas de la naturaleza. Este acto se realizaba con la firme creencia de que la renovación de la imagen daba fuerza a la imagen representada. Los antiguos egipcios también retocaban las imágenes y jeroglíficos en las paredes de sus templos, creyendo que así aumentaba y se potenciaba la actividad de dichas fuerzas en el mundo físico (Lawler, R., 1991: 293).

En cuanto a la *serpiente arco iris*, la evidencia sugiere que el ritual y su filosofía totémica era fundamental y primaria tanto en el pensamiento como en la religión aborígen. Incluso los fenómenos celestes eran incluidos bajo esta categoría, siendo el arco iris uno de los más significantes. Siempre se ha pensado en éste como una gran serpiente, un vínculo de unión entre los lugares acuáticos en la tierra y el mundo superior; el cielo, hacia el cual se eleva. Los cristales de cuarzo en el este y el nácar en el noroeste son sus símbolos y poseen algo de su poder. A través de su ritual se pueden producir lluvias y el chamán de la tribu invoca su poder. Al llegar la serpiente arco iris con lluvias que caen del cielo sobre la tierra sedienta, se le atribuye un rol de

generadora de lluvias, de la aparición de la vida, que sigue siempre a la lluvia y depende de ella.

También se extiende el culto, bajo el nombre de Galaru, desde la zona sur hasta el norte y este de Kimberley. En esta última zona se ha integrado con el culto *wandjina*, dándole incluso su nombre a un clan local que está especialmente involucrado en la lluvia; Galaru se ha transformado en pintura en las galerías de los *wandjina* y también en otras separadas. En el resto de Kimberley, al igual que en muchas otras regiones, Galaru es la creadora de los ríos y la lluvia, la que ofrece los niños espíritu que habitan en las charcas, y la sancionadora de las leyes del matrimonio.

A pesar de la amplia difusión de las creencias de la serpiente arco iris y su asociación con los chamanes, no se conoce ningún otro culto distinto de la serpiente arco iris; parece ser que sólo entra dentro del culto y el ritual cuando se asocia con otro concepto el de la madre fertilidad o *wandjina* (Elkin, J.P., 1964:261). Por lo tanto se puede decir que para los aborígenes era un elemento básico en la visión filosófica y totémica del mundo.

Al artista aborígen no le preocupa especialmente que la representación sea un fiel reflejo de la naturaleza, es decir, que los objetos aparezcan tal y como los vemos en la realidad, aunque en ocasiones el artista pueda realizarlo así con gran destreza. Su aproximación sin embargo, es través del mito y la doctrina e intentando alcanzar la sombra o espíritu dentro de la criatura u objeto representado. Lo importante es la significancia del símbolo, no el retrato o su imagen; y con este propósito, la representación abstracta, geométrica y convencional, servirá, como señalamos, tanto como la naturalista quizá incluso mejor. A través el símbolo se establece comunicación con la era del sueño, con el omnipresente canal de la vida en el hombre y la naturaleza. La necesidad del hombre es la de asegurar el paso de los espíritus pre-existentes y las “sombras vivas” o “germen” a formas objetivas, de forma que los niños puedan nacer, las plantas y animales multiplicarse, y pueda caer la lluvia (Morphy, H., 2008:14).

Para los aborígenes australianos, la esperanza surge de la conducta y el ritual adecuados. Estos se consideran los pre-requisitos para el bienestar del hombre y la naturaleza. Y esta es la doble lección y visión que el individuo

aprende durante su infancia y adolescencia, y especialmente, durante los años de iniciación. Esto se realiza en parte a través del mandato directo, pero de forma más impresionante se realiza a través de canciones y cánticos, de mitos y leyendas, de representaciones de danza y teatro, y por medio de dibujos y figuras grabadas o pintadas, tanto de forma permanente como temporal. En otras palabras, la totalidad de la variedad artística se aplica durante la adolescencia y juventud. A través de ello, el hombre joven asimila las sanciones morales, adquiere los mitos y doctrinas que suponen las bases de esas sanciones, y siente la relación simbólica que existe entre él mismo y la naturaleza.

Los esquemas de formas y artes visuales, sean éstos naturalistas, convencionales, “geométricos”, o abstractos, son una llave simbólica de lo que ha sido y debe ser dibujado. El meandro y el laberinto; la espiral; los círculos concéntricos y diamantes; las líneas ondulantes o angulosas; la U y el arco; las huellas y otras marcas; y a menudo, también, las figuras de hombres, animales, plantas y objetos inanimados: todos ellos son símbolos de los hechos y andanzas de los antepasados, señales como postes indicadores a lo largo del camino que siguen el camino que debe ser seguido por cada generación de hombres. Según ellos, no hay marca que no tenga un significado. Con una percepción esotérica previamente aprendida, los esquemas geométricos, convencionales o abstractos, pueden indicar un campamento o charca, río o camino, nube o cielo, colina o árbol, hombre o animal, una dirección o una advertencia. Son puertas que abren más allá de la extensión del mito y la doctrina, de la sanción y la creencia. Y esto es verdadero también para las figuras y dibujos naturalistas. El hombre aborígen alcanza más allá de las formas externas hasta las Ideas permanentes de la filosofía platónica, buscando leyes de la vida y la naturaleza, y seguramente, aunque no se vea, fundamentos de esperanza. Pasa de lo particular y efímero a lo general y duradero. Es así por lo que puede “vivir incluso en términos con el Tiempo” (Morphy, H., 2008:16).

### *2.3. DESARROLLO DEL ARTE PICTÓRICO CON UNA FUNCIONALIDAD NARRATIVA, VISUAL Y RELIGIOSA*

Se cree que la inmensa mayoría del arte aborígen ha tenido un sentido sobre todo a nivel religioso y es aquí donde ha encontrado su mayor forma de expresión. En este aspecto, las manifestaciones materiales de su imaginario visual, suponen la base en las que se decodifican tanto la informa-



ción ritual como la ceremonial. Para que un objeto sea ritualmente “efectivo”, es de crucial importancia que sea claramente reconocido por lo que es: una representación altamente estilizada de un aspecto específico de su conocimiento religioso (Stanton, 1989:89). Tenemos suficiente evidencia que esto no excluye la innovación pictórica gracias a los estudios de Berndt, Berndt y Stanton (1982/88: 128-129), siempre ha habido un espacio para que tenga lugar dicha interpretación artística. Sin embargo, esta tendencia viene un tanto influenciada por la necesidad del artista de ser aceptado por parte de los otros miembros del grupo de acuerdo con los parámetros que son considerados como permisibles dentro del rango de variación.

Los artistas aborígenes utilizan su propia creatividad para interpretar y transmitir lecciones del pasado a la sociedad actual. Por esta razón, el dibujo y la pintura continúan siendo una parte integral de la transmisión de su herencia cultural, no obstante, intentando utilizar nuevos planteamientos que transmitan dicha información concreta.

El repintado y retocado de figuras era una práctica común en un contexto de continua actividad religiosa a través de cuya acción espiritual se establecía un vínculo entre pasado y el tiempo presente. Del mismo modo, servía para recordar la continua presencia de los seres de la era del sueño artífices de toda la creación.

En el contexto contemporáneo, las experiencias personales de los miembros pertenecientes incluso a la misma comunidad, resultan a menudo dispares debido a las diferencias de afiliación socio-culturales. El arte así como los medios artísticos empleados, son también utilizados por los artistas como una forma de expresión de su identidad individual, reafirmando así sus roles dentro de sus respectivas comunidades. Los beneficios obtenidos por la adquisición de algunas de las obras de arte, son frecuentemente una bienvenida fuente de ingresos para dichas comunidades, pero en ningún momento supone la principal motivación para la realización de las mismas.

Un ejemplo puede ser el de un artista actual que ve con orgullo cómo una obra suya es fotografiada para ser expuesta en galerías u oficinas, a nivel comercial pero al representar un motivo religioso, considera que una

parte tanto suya como de su herencia espiritual, va a ser perpetuada a través de sus pinturas.

La pintura en general, supone un medio a través del cual el artista reafirma su identidad tanto personal como compartida con su territorio y comunidad. Aunque la mayoría de la población aborígen viven actualmente lejos de su tierra natal o de procedencia, su deseo es de volver o al menos, el de reanudar sus obligaciones rituales y económicas de las cuales disfrutaron alguna vez. De esta forma se refuerza la percepción local de una identidad compartida y les permite una mayor comprensión común acerca de la naturaleza del mundo en el cual esta población se encuentra inmersa actualmente, como entonces.

La obra pictórica además de tener relación con el propio territorio del artista, también lo tiene con los seres mitológicos asociados a ese lugar así como con los aspectos o actividades rituales que allí se desarrollaron en el pasado como seguirán sucediendo en el futuro según el pleno convencimiento del artista. A través de la pintura sagrada, pero no secreta, así como con la invocación del poder y fuerza de los principales seres míticos a través de cantos, el artista busca no solo mantener sino también extender sus derechos y responsabilidades rituales ante lo que percibe como una generalizada desintegración social de su pueblo.

Hemos visto, en relación al territorio, que el poder de determinados seres míticos puede ser manifestado sólo a través de determinadas personas asociadas a ellos. La descendencia de una persona, el nacimiento o concepción define tal asociación y le otorga el derecho de producir determinadas representaciones de forma material. También puede ayudar el parentesco de linaje a través de sus madres, hermanos de sus madres u otros parientes cercanos. Sin embargo, la propiedad y los derechos, respecto a un diseño o imagen específica, un segmento de un mito o ritual determinado, en el territorio relevante, en los lugares donde tuvieron lugar transformaciones míticas, y de hecho en el carácter mítico de la persona misma, y así sucesivamente, estos derechos no fueron ni son cuestionados, y son concedidos a la persona o personas que son análogos a dicho ser o seres míticos. Estos factores sociales tienen implicaciones importantes a la hora de considerar el arte y la posición del artista en la Australia aborígen.

Tradicionalmente, la definición de “artista” no era la misma que en la sociedad europea occidental. Él, y con menos frecuencia ella, no estaba profesionalizado. Se limitaba a trabajar con determinados dibujos y diseños de acuerdo a un tema específico y relevante para su propio grupo social, y por extensión, a otros grupos afines. Cualquiera en el grupo apropiado podía hacer esta función, solamente si era totalmente iniciado y estaba en posesión del conocimiento religioso requerido para ello. Sin embargo, siempre hubo un grupo de hombres artísticamente más competentes, y que eran capaces de interpretar esa variedad de mitos y conocimientos relevantes para su grupo o grupos. Algunos de ellos demostraron aptitudes para semejante trabajo desde muy pronto y desde su infancia o juventud fueron enseñados por artistas más mayores. Esencialmente, todos ellos eran “artistas potenciales”, aunque algunos eran más consistentes en su interés y más aclamados por ser eficientes en lo que hacían.

La representación de un tema por parte de un artista estaba pre-determinada ya que ésta estaba mayormente prevista para las ocasiones de un ritual específico. En semejantes circunstancias, se debían tener en cuenta determinados aspectos. El objeto o imagen producida debía tener una forma tradicional aceptable y ser reconocida como tal. Sólo de esta forma podía ser potencialmente efectiva. El punto permisible hasta el que podía llegar la innovación era variable de una zona a otra. Era más acentuado en el noreste y oeste de la Tierra de Arnhem que por ejemplo, en el Western Desert. Sin embargo, aunque era crucial que una obra fuera socialmente aceptable en todas partes, también lo era cuando tenía cierto tratamiento o interpretación individual. Algunos artistas dejaron la inevitable huella de su propia realización artística, hasta el extremo de que es posible distinguir un “acento individual” en un gran número de grandes obras maestras. En terminos generales el planteamiento y estatuto del artista es semejante en esto, al de los pintores del alto medievo del arte romano.

Estéticamente, no siempre resulta fácil escoger una obra maestra y compararla con otra de menos calidad. Por lo que atañe a los aborígenes, la evaluación de una obra específica depende del tema representado así como de su importancia ritual. Cuestiones relativas a su representación gráfica, equilibrio y en general su tratamiento también se tomarían en cuenta. La pista verdadera, sin embargo, en cuanto al juicio sobre su belleza lo encontraríamos en lo apropiado del estilo cultural y su familiaridad en cuanto al diseño. En todos

los casos, existían formas tradicionales en los que temas particulares, mitológicos o de otro tipo, debían ser representados. La belleza de este modo, debía ajustarse a las reglas de un determinado estilo de arte local.

En el ritual de *Kunapipi* se usaba una fosa que simbolizaba el útero y en cuyas paredes se hallaban grabadas dos serpientes, macho y hembra (mitologema que aparece en Grecia como Kádmos y Harmonía y en el caduceo de Hermés), y otra serpiente roja, pintada en un gran objeto oblongo erigido en el terreno de las iniciaciones, que al final se quema al borde de la fosa y sus restos se dejan caer a ella permaneciendo allí varios días. Cada iniciando se introduce en la fosa, de donde sale renovado tras haber oído la voz de la madre en el sonido que produce el rombo, que a su vez significa el útero.

Otro ciclo mítico de las mismas regiones aproximadamente es el de las dos hermanas *Wäwilak* y de la serpiente *Yulungul*. En el ritual que representa este mito, sin cánticos, hay una cabaña de forma alveolar que representa a la madre, en la que se guardan los símbolos sagrados, un gong de madera y escenas de resurrección. Las mujeres de la tribu duermen en las cercanías ornamentadas con simulacros de colas de iguana hechos de corteza de árbol.

El arte aborigen era tanto religioso como profano, siendo quizá el primero de más importancia así como abundante en sus manifestaciones. No cabe duda de que la mayoría del arte aborigen se puede clasificar como sagrado, como insisten Elkin y Strehlow. Generalmente es a través de la pintura o la talla en piedra, que las representaciones llevan algún aspecto del mito y esto casi siempre tiene que ver con los grandes seres espirituales de la era del sueño, la era creativa. Estos seres establecieron un modelo de vida para todo el mundo natural incluido el hombre. En la creencia aborigen ellos viven todavía en espíritu, tanto como si estuvieran en el principio de los tiempos. Y el arte, de un modo u otro —una corteza, pintura rupestre, un emblema especialmente realizado, un poste o figura tallada y decorada, una piedra o tableta con incisiones— son el medio a través del cual atraen el poder o la influencia para poder sobrellevar las tareas cotidianas.

Las representaciones materiales simbólicas que se utilizan en el ritual a través de las cuales es expresada esa sacralidad, y que son usadas por los actores como vínculo de unión entre ellos como personas normales, y los seres

sagrados, no son simplemente obras de arte en el sentido ordinario de la frase. Los aborígenes en sí mismos no los valoran de esa forma, si son importantes para ellos es por lo que significan: tienen una connotación emocional. Son constantes evocadores de la realidad del mito, una expresión tangible de su relevancia contemporánea.

Debido a este preciso significado religioso del arte aborígen australiano, y por su simbolismo y preocupación en la continuidad perpetua del pasado en el presente, había sólo un mínimo de innovación. Generalmente hablando, se enfatizaba el “no cambio”, en la esfera del mito, del ritual y de sus representaciones materiales, como en toda cultura arcaica y prehistórica o ahistórica, en que los mitos y creencias rigen la totalidad del tiempo y el espacio.

Los seres creativos, los ancestros, o los espíritus, habían comunicado cómo éstos debían ser contados, actuados, realizados, y demasiada desviación de la forma estipulada dañaría inevitablemente su eficacia. Por esta razón, como anota Strehlow, (Morphy, H., 2008:4) los diseños tradicionales utilizados en las *churinga* y otros objetos parecen haber sido virtualmente estáticos. En otro contexto, Mountford (Marian W. Smith, ed., 1961b:8) habla del arte ceremonial como algo “casi completamente fosilizado”. En cierto modo, esto da una falsa impresión del arte sagrado. Por lo que sabemos, es verdad, que el arte religioso no ha cambiado nada en ninguna zona durante un largo periodo de tiempo. Sin embargo, aunque existe una repetición en este sentido, con un apego bastante estricto a un estilo determinado de arte, no ha significado inevitablemente una rigidez artística. También había espacio para un tratamiento personal, para la producción de una obra maestra, por así decirlo, aunque las normas y convenciones fueran limitadas y los temas estuvieran estereotipados. Hasta lo que a este punto se refiere, el arte de Australia Central es el que se ha considerado más inflexible y poco imaginativo. Sin embargo, como menciona Strehlow, hay de hecho una amplia selección de diseños diferentes numerosas variaciones de un mismo tema, demostrando considerable ingenuidad y sutileza. Aunque los diseños utilizados pueden parecer simples en sus caracteres, son en realidad extremadamente complicados.

La misma variedad es igualmente aparente en el arte rupestre aborígen (ver McCarthy), y especialmente rico en Kimberley y en la Tierra de Arnhem, donde se encuentran algunas de las más destacadas pinturas en cuevas.

En arte sagrado sobre suelo, también había cierto espacio para la innovación. Sin embargo, esto nos lleva a dos cuestiones que se mencionarán más adelante y que serán escuetamente tratadas. Una hace referencia al estilo, la otra a la influencia del arte sagrado sobre el no sagrado. Primero veremos esta última cuestión.

Las presiones dominantes del arte sagrado han influido otras formas de arte relativas a la magia o aspectos mundanos en todo el continente. Sin embargo, es en estos últimos donde la innovación ha sido más obvia. La pintura rupestre y sobre corteza que trata tópicos como la caza, pesca, escenas de campamento, criaturas diversas y seres humanos, magia amorosa y brujería, son mucho más flexibles y susceptibles de un tratamiento individual. Al mismo tiempo, el artista pintaba o tallaba de acuerdo a una convención o estilo reconocido. En cualquier otra área, la diferencia entre arte sagrado y profano no se basa tanto en el estilo como en el tema tratado. Además, los límites entre arte sagrado y profano no están tan claramente definidas. Nos encontramos directamente con temas mitológicos con un origen o significado directamente sagrados apareciendo, por ejemplo, en una concha de madreperla en Kimberley, en una punta de flecha, o en los diseños utilizados en una ceremonia de campamento. El arte sagrado no está limitado al campo estrictamente ritual.

En cuanto a la cuestión del estilo, es de especial significancia. No hay ni un solo estilo relevante para todo el continente, aunque las producciones de arte aborígen australiano, en general, se pueden distinguir de aquellas pertenecientes a otras poblaciones, como las de Nueva Guinea, Indonesia, etc. . Dentro del mismo continente, hay o había, muchos estilos de arte o tradiciones; y de hecho, algunos de ellos pueden estar presentes en la misma región, bien simultáneamente o por separado durante un periodo de tiempo determinado. Mountford y McCarthy ponen esto en evidencia con bastante claridad en cuanto se refiere a una pintura o talla rupestre: las pinturas se superponen unas sobre otras, y las tallas o grabados de diferentes estilos aparecen en el mismo afloramiento de pared de roca o en la misma galería. En el Oeste de la Tierra de Arnhem, por ejemplo, es bien conocido el arte de rayos X, en el que se muestran los órganos internos de los sujetos retratados (ver figuras con imágenes 30, 31 y 32).





Figura 30: Pintura de canguro macho.

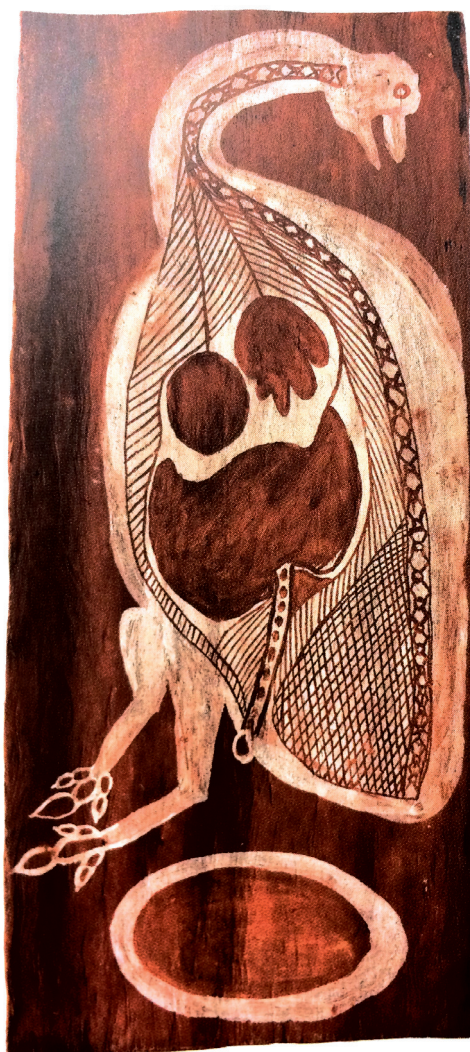


Figura 31: Emu blanco encima de un huevo.





Figura 32: Jimmy Midjawmudjaw, *Pez*, pintura sobre corteza.

También hay unas figuras finas como palillos de trazo delicado y de gran belleza, que colectivamente han sido llamadas *mimi*, aunque no todas las figuras se refieren a estos determinados espíritus *mimi* (figuras 33 y 34). El llamado arte *mimi* ya no se produce hoy en día, y el que existe es probablemente bastante antiguo; pero el arte *mimi* contemporáneo se deriva probablemente de esta forma anterior, al igual que las notables imágenes de brujería y hechizos amorosos.



Figura 33: Dick Nguleingulei Murrumurru, *Tres espíritus Mimi bailando*, 1966.



**Figura 34:** Figura estilo “stick” o de palillos.

Una comparación entre las imágenes 35, 36, 37, y 38, que representan pinturas sobre corteza de Melville y de las islas Bathurst, al oeste y noreste del Territorio de Arnhem, y Groote Eylandt, demostrará de un sólo vistazo la existencia de cuatro diferentes estilos artísticos en esta parte de Australia aborígen. Si comparamos el oeste del Territorio de Arnhem con el noreste, a nivel impresionista, podemos ver que en el primero parece haber una preferencia por los espacios abiertos, una concentración en la figura central o figuras sobre un fondo liso; el detalle queda subordinado al dibujo principal; y hay una impresión de movimiento detenido. Se acentúa el naturalismo, con un mínimo de estilización; las curvas y líneas redondeadas se favorecen, más que los ángulos y líneas rectas (ver figura 36, 39 y 40). En la parte noreste del Territorio de Arnhem (como se ilustra en las figuras 37 y 41) en contraste, el

lienzo de corteza está casi completamente cubierto con imágenes; el dibujo se adapta a las formas delimitadas de la hoja de corteza, y en la mayoría de los casos el artista mismo le deja un margen también. Se presta particular atención a las figuras principales. Pero aquí, aunque ocasionalmente se dejan espacios, la tendencia es la de llenar el fondo con una trama de líneas entrecruzadas, hasta el límite de llegar a la repetición del diseño. Hay muy poco movimiento o acción; y en algunos casos el duplicado de la figura central o las subordinadas, al igual que otros motivos más pequeños, tienen un sorprendente parecido a los estampados textiles. Algunos otros (como en la figura 42) tienen una calidad similar a la de los dibujos de animación, cuando por ejemplo, aparecen varios acontecimientos de la vida del personaje mítico reflejadas en una misma corteza, sin orden de secuencia. El arte de esta región muestra también, una concentración en estilización, mucho más especializada en dibujo, y una correspondiente ausencia de la importancia del naturalismo.



Figura 35: Pintura sobre corteza de las islas Bathurst.





Figura 36: Pintura sobre corteza, Oeste del Territorio de Arnhem.

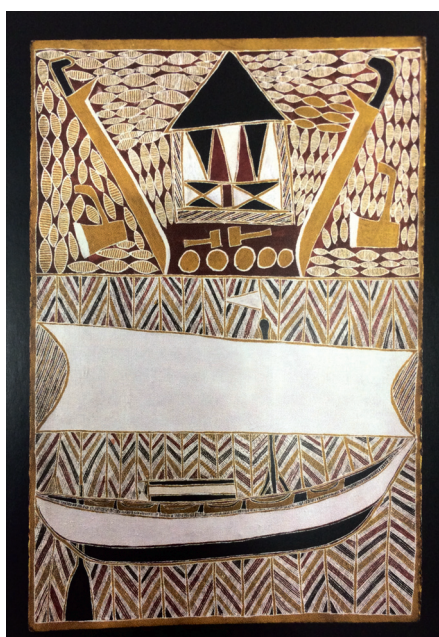


Figura 37: Pintura sobre corteza, Noreste de la Tierra de Arnhem.

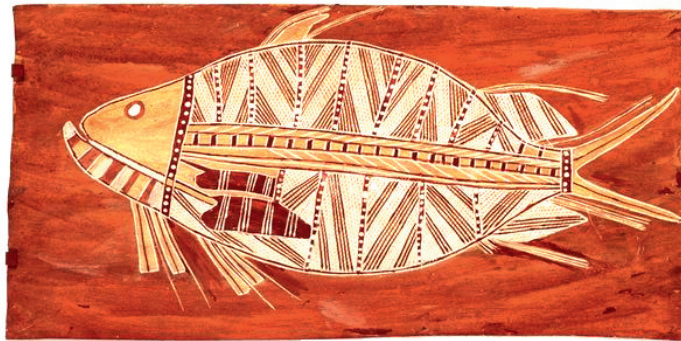


Figura 38: Yirawala, The killing.



Figura 39: Thompson Nganjmirra, Mimi.





Figura 40: Yuwunyuwun Marruwarr; Ngalyod y el Árbol Sagrado.



Figura 41: Wandjuk Marika, La charca sagrada de Yurlunggurr.





**Figura 42:** Mungurrawuy Yunupinu, The eagle hawk men and the flying fox girls,  
(Los hombres halcón y las jóvenes zorras voladoras).

Tales comparaciones se pueden hacer en un gran número de zonas artísticas a lo largo del continente. El arte, naturalista o estilizado, supone siempre una abstracción de la realidad desde la situación empírica desde donde se observa o percibe. Es una declaración sobre algo, enmarcada de tal forma que es inmediatamente identificable dentro de su ambiente social. Aunque la variación está presente en algún momento dentro de la tradición artística, es como si a través del tiempo, un estilo particular debiera darnos la clave de los valores básicos actuales, en ese momento, para la gente que lo garantiza; nos debería decir algo acerca de la ética de esa sociedad, ofreciendo un resumen claro de al menos algunas de sus características principales.

En cuanto a la estética de la perspectiva, un artista, como ya se ha visto, está casi siempre obligado a trabajar según una tradición particular, y

de acuerdo a unos dictados que ya han sido establecidos, es decir, el artista aborigen articula el conjunto en base al detalle supeditado a una escala en función de la jerarquía. Cualquier variación fuera de estos límites reconocidos es probable que se encuentre con la desaprobación, cuando no la condena, especialmente si concierne a la esfera religiosa. Si pensamos en algunas de las obras de arte del Renacimiento en Europa, podemos observar que el artista también se veía obligado a seguir ciertas convenciones, y que éstas, eran totalmente diferentes a las que debía seguir el artista aborigen australiano.

Los grandes genitales que presentan las figuras humanas (como en las figuras 2, 43, 44, y 45) expresan cualidades masculinas o femeninas, o indirectamente indican temas de fertilidad. La figura de un pequeño cazador humano se muestra al lado de una figura en comparación bastante más grande (figuras 46, 71, 74 y 86), o importantes caracteres mitológicos pueden ser dibujados de mucho mayor tamaño que otros menos importantes como aparece en la figura 47. Este es un recurso común y muy extendido, que no solo proyecta la visión local del dibujo en función de su estatus, sino que subraya la importancia relativa de las figuras. En el arte de rayos X, los órganos internos son representados en los dibujos tanto de animales como de seres humanos. Esto supone una forma convencional de demostrar la totalidad indicando que hay algo más en el hombre o en el animal, además de su apariencia exterior. El artista en este caso no queda satisfecho con una simple línea de dibujo: quiere demostrar lo que hace vivir a su objeto. Aunque el estilo está solo reconocido en la parte central del Territorio del Norte, a lo largo del río Katherine hasta el oeste de la Tierra de Arnhem, también se han encontrado ejemplos de figuras humanas talladas en el noreste de la Tierra de Arnhem, donde los diseños de líneas horizontales y verticales en la frente significan los pensamientos del sujeto.



Figura 43: Dos espíritus Yerobeni.



Figura 44: Espíritu, posiblemente namandi.



Figura 45: Nangunyari-Namiridali, Dos parejas de Mimi.





Figura 46: Canguro y cazador.



Figura 47: Namondjok, Antepasado de la Creación con su esposa y el Hombre del Rayo.

En la mayoría del arte aborígen, los diseños o figuras se dibujan en plano, no situado dentro de un paisaje. Este es el caso particular de los dibujos *wandjina*, o *wondjina* (figuras 13, 14, 23 y 24), y las pinturas de las cuevas de Australia Central y Nueva Gales del Sur (figuras 48, 49 y 50). Pero hay muchas excepciones, como en la figura 51, donde se sugieren unas colinas y un paisaje. En el noreste de la Tierra de Arnhem especímenes, por ejemplo, de figuras humanas y animales son incorporados en el paisaje marino y la tierra, pero no superpuestos (Morphy, H., 2008: 6).



Figura 48: Figura Guranbara grabada en roca.



Figura 49: Pequeñas figuras humanas.





Figura 50: Figuras humanas con boomerangs y escudos.

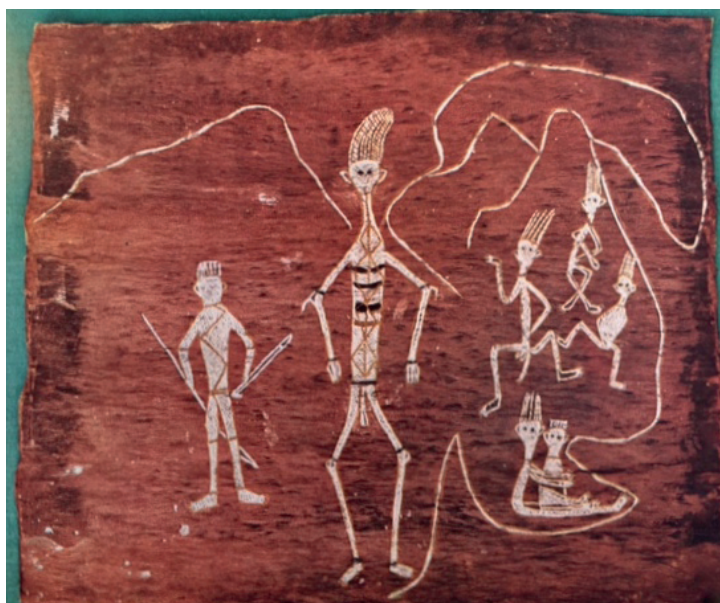


Figura 51: Espíritus Mimi.

Se puede decir que la totalidad del arte aborigen australiano es básicamente utilitario. Está específicamente creado para tener un uso, con una intención o efecto directa o indirectamente. Esto queda demostrado con las pinturas, tallas, objetos, o emblemas, utilizados en rituales sagrados. Superior a su interés decorativo, éstos suponen representaciones tangibles de la mitología sagrada del presente y del pasado, los puentes que unen a los hombres con los dioses. Además, la mayoría del arte aborigen tiene una intención mági-

ca. Esto tiene que ver en parte con la procreación de las especies naturales, la creencia de que un dibujo, sólo o en combinación con otras acciones rituales, o canciones o cánticos, liberará el espíritu inherente a esa materia. Este aspecto, como está íntimamente ligado a la religión, ha sido denominado mágico-religioso (Morphy, H., 2008:7). Este aspecto ha sido puesto en evidencia por el profesor Elkin en conexión con los *wandjina* (ver figuras 5, 13, 14, 24 y 25).

Muchas de las pinturas y grabados en las galerías de la Australia aborígen eran preparadas para ese propósito. Algunos de los grandes seres totémicos, al final de sus viajes de la era creativa, dicen que se convirtieron a si mismos en Sueños (Dreaming), se hicieron a si mismos espiritualmente inmortales y eternos, y dejaron sus imágenes en forma de pintura en la pared de un acantilado o en la superficie de un abrigo en la roca. Según la creencia local, el retocar dicha pintura libera el espíritu latente en ella, y asegura el incremento de las especies, tal como venimos remarcando.

Otros dibujos y tallas tienen un objetivo obviamente mágico: un cazador, mostrado en el acto de arrojar su lanza al animal; una mujer deseada, dibujada para llamar la atención de ésta y atraerla hacia el artista; una imagen representando a la víctima de un hechizo. También habían pinturas reflejando incidentes significativos de la vida cotidiana, una expedición de pesca o cacería excepcional; una ceremonia o ritual; o escenas ilustrando historias y mitos, que sirven como una demostración que a su vez las “verifica”.

Aunque hay ejemplos de garabatos, hay poca evidencia de que los aborígenes pintaran o tallaran puramente por placer o para llenar su tiempo de ocio. La aproximación más cercana a esto sería posiblemente los murales de corteza en chozas en la zona de la Tierra de Arnhem. Es muy probable, sin embargo, que la mayoría del arte profano era un aspecto o acompañamiento, de la tradición oral aborígen de narración de cuentos e historias, como describe Strehlow, según los dibujos de arena de la tribu Aranda. Sin duda podemos decir que disfrutaban con ello y en este respecto podríamos decir que hay una relación estrecha entre el arte y el ocio que recrean los relatos.

En su ambiente tradicional los aborígenes se veían continuamente enfrentados con la tarea de encontrar alimento. Incluso así, parecen haber tenido cierta cantidad de tiempo libre para otras cosas como nos muestra una ilus-

tración con las elaboradas ceremonias o festivales, que se celebraban ocasionalmente, y que generalmente llevaban semanas de preparación. Esto requería una gran cantidad de esfuerzo y planificación previas, no sólo en la preparación de los objetos y emblemas utilizados, sino también en asegurar que el abastecimiento de comida era suficiente para ese periodo. De nuevo, hay miles de pinturas rupestres y grabados en roca repartidas por todo el continente inevitablemente cuestionando el tiempo que debían haber utilizado en realizarlas.

Los aborígenes no son sedentarios, sino seminómadas. Nada se interpuso entre ellos y su medio físico. Cada hombre era cazador, cada mujer recolectora de alimento. En estas circunstancias, el hecho de que además fueran capaces de tallar, pintar y producir objetos de varios tipos en grandes cantidades, es incluso más notable. La respuesta a esta cuestión no se halla tanto en su capacidad de tener tiempo libre, permitiéndoles hacer eso, sino en la realidad de su firme necesidad de hacerlo. Esto nos lleva de nuevo a la significancia religiosa de la mayoría del arte aborigen.

La religión, cuya manifestación externa era el arte, les resultaba necesario para poder vivir con seguridad en su medio natural y físico, permitiéndole así adaptarse a la situación. Pero para hacer frente al ritual y otras demandas asociadas a ésta, llegaron a formar una organización social que hacía hincapié en la interdependencia, a través de la cual las personas que estuvieran cercanamente unidas dentro de los confines de un sistema social particular, tenían obligaciones y responsabilidades recíprocas, permitiendo así un máximo de cooperación entre ellas. Esto les ofrecía la oportunidad de pintar o grabar, mientras otros realizaban tareas más mundanas; pero esta división era fluctuante. No tardó en hacerse una separación de identidad entre los “especialistas de arte” y los “otros”. El énfasis en el simbolismo en el arte aborigen no implica que los aborígenes pintaran o grabaran sólo cuando lo requería el ritual o la tradición. También podrían haberlo hecho por mero placer; aunque se ha encontrado muy poca evidencia de esto excepto en el norte de la Tierra de Arnhem.

Además, el problema de si el arte aborigen tenía un origen mágico o religioso, o surgió de un deseo innato de expresar de forma material lo que veían y sentían, es probablemente insoluble. Quizá ambos sean sólo aspectos de la adaptación del hombre a su medio ambiente. Sabemos de forma indu-

dable que este tipo de arte denota un significado procedente de la esfera mágico-religiosa.

Tanto los grabados e incisiones como las pinturas en las armas e instrumentos parecen haber sido realizados meramente por motivos estéticos, pero en realidad la decoración en estos casos es esencial e insustituible para el acabado del objeto, y cuando estudiamos la situación para la que fue creado, resulta que tiene un significado mitológico: dota al objeto de efectividad heroica, es decir, lo pone en relación con la era del sueño. Este puede ser bien el caso en todas partes. También se sabe sin embargo, que los dibujos sagrados aparecen tanto en objetos rituales y secretos como en algunos objetos cotidianos, indicando de este modo, que la “virtud” de la era del sueño no está ausente del contexto secular.

Similarmente, en las regiones del norte, los diseños pintados sobre el cuerpo de los actores rituales en un ambiente de secreto y solemnidad, a menudo acompañados con cantos, se dejan en la piel una vez concluido el ritual. De esta forma, cuando los actores vuelven al campamento general, todo el mundo puede ver los dibujos y se convierten en la parte visible de lo secreto y sagrado. En partes de la Tierra de Arnhem, una persona puede también pintar diseños en las paredes de su choza, en sí, una estructura temporal (Spencer, 1928: 792-793; Elkin y R. y C. Berndt, 1950:13). Esto puede ser realizado para dejar su marca personal, para tener algo agradable estéticamente hablando o simplemente para pasar el tiempo. En Oenpelli, en la misma región, algunas cuevas en una colina donde la gente pasaba la noche en ocasiones, tenían las paredes decoradas con dibujos muy realistas de animales con los que se alimentaban.

Sin embargo, podemos afirmar que el arte aborigen utilizado en un contexto secular o no ritual, ha sido observado casi exclusivamente tras el contacto de los europeos con los aborígenes y la influencia que aquellos tuvieron sobre éstos. Como resultado de dichos contactos hubieron algunos cambios de actitud y de valores. El lógico resultado final se puede observar en la Tierra de Arnhem, donde los artistas están muy ocupados preparando pinturas sobre corteza para el mercado, a veces utilizando lienzos multiplicados por seis el tamaño tradicional, de forma que cubren la gran superficie con motivos tradicionales y los venden a precios muy altos. Aún así, sigue siendo

arte genuino de la Tierra de Arnhem, realizado con los ocre y brochas indígenas. Se diferencia de la pintura de acuarela de la escuela de Hermannsburg de los artistas Aranda en Australia Central. El artista Albert Namatjira y sus seguidores, abandonando el arte geométrico y naturalista de su región, e inspirándose en el trabajo de un artista europeo que estaba de visita, desarrolló un próspero negocio, pintando escenas de su paisaje local con sus montañas, árboles y sorprendentes colores.

En la totalidad de su arte, sea secreto, sagrado o profano, indígena o introducido, los aborígenes demuestran tener un sentimiento por el dibujo y la línea muy poderoso y concluyente de los recursos estilísticos.

### 3. ENUMERACIÓN DE MITOS DE LA ÉPOCA DEL SUEÑO

El contenido básico mitológico australiano gira en torno a los orígenes del mundo simbólico de cada grupo y el misterio del nacimiento, vida y muerte, como en la inmensa mayoría de las religiones del mundo (Cencillo, L., 1998:299). Según las regiones, aparecen tres mitologemas independientes y en ocasiones relacionados con otros: los wandjina, la madre de la fertilidad, la serpiente de las aguas, las hermanas Wäwilak y el héroe totémico.

En los diferentes territorios de Australia se solapan creencias y ritos de épocas y procedencia diferentes, pero siendo constantes sus figuras mitologemáticas, en diversas combinaciones, en torno a la regeneración, renacimiento o reconducción de los difuntos en su nueva condición. Así pues debemos diferenciar los siguientes mitologemas.

#### 3.1. LA SERPIENTE ARCO IRIS

En el norte de Australia el culto de la serpiente arco iris se encuentra muy extendido. Aunque su concepto como ser totémico varía en otras partes del continente, la serpiente era definitivamente un antepasado. La serpiente al estar estrechamente ligada con el agua, es generadora de vida y por tanto aparece siempre ligada a cultos y ritos de fertilidad. Otro de sus apelativos es el de la madre serpiente o madre sagrada. Las leyendas aborígenes sostienen que la mayoría de los cursos de agua subterráneos fueron creados por la serpientes míticas mientras viajaban a lo largo del país.



Este culto no se limita a las regiones del norte de Australia sino que también aparece en la región de Nueva Gales del Sur en el sureste del continente.



Figura 52: La historia de la gran serpiente.

Esta pintura (figura 52) sobre corteza de árbol muestra la gran Wititj mitad serpiente cruzando el *billabong* de Garimanala en el país del clan de Galpu. Los motivos del fondo son del clan Galpu y representan los reflejos en la superficie del agua. Wititj trae las tormentas de la estación lluviosa con sus rayos y truenos. La superficie de la pintura brilla, evocando la electricidad y la luminosidad de la estación húmeda y el brillo del agua del *billabong* entre los lirios acuáticos en flor. En la parte inferior de la pintura, Wititj se mueve a través del agua escondiéndose bajo las hojas de los lirios acuáticos. En la parte superior, se ve otra serpiente nadando con su cuerpo hinchado por los huevos que lleva en su interior.

La serpiente arco iris aparece bajo diversas denominaciones como *Julunggul*, *Yurlunggul*, *Taipan*, *Nuramulli*, *Ngalyod* (figura 53 y 54), y según los mitos

aparecen reflejadas las diferentes características de esta figura ancestral. En algunas historias muestra su atracción por la sangre y en otras aparece su espíritu de agua, lluvia e irrigación. Durante ciertos periodos, las mujeres debían permanecer en sus cabañas cerca del fuego especialmente después del alumbramiento, ya que la serpiente al ser el espíritu del agua nunca se acercaría al mismo. Una de las más importantes funciones de la serpiente arco iris fue la de abrir los cauces de todos los ríos y corrientes de agua a lo largo de sus desplazamientos en la era del sueño.

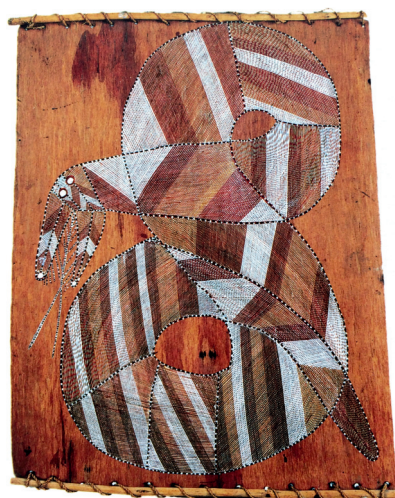


Figura 53: Ngalyod, la serpiente arco iris.



Figura 54: John Mawurndjul, Ngalyod la serpiente arco iris devorando a las Yawkyawk.

Según la cosmología aborígen, los grandes antepasados de la era del sueño modelaron la tierra, sus continentes, montañas, océanos y ríos, sus piedras y sus vetas de cristales y minerales, pigmentos y metales. Sus actividades aún resuenan en las formas y energías que están en la tierra y en todos los procesos de vida. Estas energías se refieren también simbólicamente a la serpiente arco iris. Ésta se siente atraída por la sangre menstrual y se mezclará con ella para generar nueva vida en el útero. También siente atracción por los ritos tribales donde los hombres se pintan los cuerpos de color cobre rojizo. Estos rituales utilizan la fuerza de la serpiente en sus ceremonias para regenerarse y aumentar la fertilidad de los participantes así como la de diferentes especies animales y vegetales. Los mitos de la serpiente arco iris guían estos rituales al representar ésta una figura energética que simboliza el cuerpo sagrado de la tierra y el orden formativo espiritual del universo. De este modo, la serpiente se asocia siempre a las vibraciones y corrientes de los campos magnéticos.

Existen diferentes versiones sobre las primeras hazañas de la serpiente arco iris dependiendo de la tradición oral de las diferentes tribus aborígenes, pero la gran mayoría de ellas coincide en la creencia de que sin la serpiente arco iris la vida dejaría de existir. Según la tribu *Nginyaampaa*, el espíritu del Gran Padre, aquí llamado *Guthi-Guthi*, bajó del cielo para crear la tierra y todas las cosas en el Tiempo del Sueño. Al mirar alrededor suyo y ver que la tierra estaba pelada llamó a la serpiente arco iris, aquí llamada *Weowi*. A continuación Aunty Carmichael, de la tribu *Nginyaampaa*, narra según su tradición oral un fragmento de Historia de la Creación:

*(...)Entonces Guthi-Guthi sabía que en una montaña, Monte Minara, estaba atrapada la serpiente de agua Weowi. Así que Guthi-Guthi la llamó, “Weowi. Weowi”, pero como Weowi estaba atrapada justo en el centro de la montaña, no le podía oír. Guthi-Guthi volvió al cielo y llamó una vez más, “Weowi”, pero una vez más Weowi no respondió. Guthi-Guthi bajó con el estruendo de un trueno, golpeó la montaña y ésta se partió, Weowi la serpiente de agua salió. Y por donde viajó la serpiente de agua se hicieron charcas, lagos, arroyos y pozos en la tierra(...)*

Según se narra el mito en otras tribus, la serpiente durmió durante mucho tiempo despertando repentinamente y reptando por el interior de la



tierra consiguió llegar hasta la desierta superficie. Su llegada provocó lluvias que fueron formando ríos, lagos, etc., e introduciéndose en el suelo en su recorrido iba levantando cadenas montañosas y dejando llanuras. Ella fue según el mito de la creación la que despertó a los animales y finalmente creó a los peces. Uno de los mitos más bellos sobre la creación de las aves es de cómo un día el arco iris se rompió en miles de pedazos y cada uno de ellos se convirtió en un ave del color del cual procedía.

La abundante presencia de la serpiente arco iris en dibujos y pinturas sagradas nos demuestra lo extendido que estaba su culto. El agua era el elemento creador de vida y la serpiente de forma similar, al provocar la lluvia era la fuerza creadora de vida en los ritos religiosos. Esta enorme serpiente bajaba del cielo y llevaba el agua a los pozos y charcas. Los hechiceros a quienes ella quitó la vida y luego se la volvió a dar, eran capaces de invocarla para provocar las lluvias realizando los ritos necesarios. Elkin (A. P., 1974: 260) observó que la serpiente arco iris se asociaba al concepto de fertilidad en la Tierra de Arnhem y al ritual de lluvias del norte de Kimberleys, sin embargo el culto no era diferente.

Los mitos de la serpiente de la era del sueño son más abundantes en la zona de ríos sinuosos del norte de Australia y forman parte del tema religioso más antiguo y continuado que hay documentado en el mundo. Las imágenes narrativas de los mitos han quedado grabadas en las pinturas rupestres desde hace más de doscientos mil años como aparece en la figura 55.



**Figura 55:** La serpiente arco iris.

En un viejo mito de la Tierra de Arnhem, el gran antepasado serpiente arco iris *Ngaljod* (figura 56) se creó a sí mismo la primera vez en forma de *ubar*, un tronco largo y hueco. El *ubar* produce un sonido y vibración hipnótica que es utilizado como el gong musical en ceremonias sagradas, se considera como un objeto extremadamente sagrado. La oquedad del interior del *ubar*, o serpiente arco iris, se refiere en ocasiones a la oquedad del útero de la gran madre, y la forma exterior hace referencia al pene o forma masculina de la serpiente. La intención de la serpiente arco iris al esconderse en su interior era la de poder morder por sorpresa a la madre primordial, que se negaba a ser su esposa (Cencillo, L., 1998: 300).



Figura 56: Ngaljod, la serpiente arco iris.

En el pensamiento mitológico aborigen es frecuente encontrar la androginia sexual asociada al antepasado mítico. Por ejemplo, el sol, que está también relacionado con la serpiente arco iris, se considera femenino cuando es expansivo, cálido y agente nutritivo para el crecimiento vegetal y de la vida. Esto aparece vigente sobre todo en la costa norte de Australia, donde la estación estival viene acompañada de fuertes lluvias. En las duras regiones del desierto, sin embargo, el sol se considera masculino ya que su intenso calor absorbe la humedad y la energía, quemando y restringiendo la vida y el crecimiento (Berndt, R.M. y C.H., 1964:438). La serpiente se veía a veces como figura femenina y a veces como masculina.



En el mito de *Kunapipi*, una variante de la madre universal, es una anciana que realiza un largo viaje en la era del sueño sembrando el país de hombres, mujeres y de otras especies, paridas por ella, vemos que durante todo su trayecto va precedida por la serpiente arco iris y le va haciendo camino apartando árboles y creando ríos que van a parar al mar. Procedente del norte de Australia a través del río Roper o Victoria, en los últimos treinta años se ha extendido por toda Arnhem Land, incluso por Fitzmaurice en las cercanías de Darwin, así como por el noroeste. Parte de la mitología y los rituales conectados con este culto se han extendido a su vez en años recientes a lo largo del este de Kimberley y de sus tribus costeras. En este mito, la serpiente representa las tormentas e inundaciones que causaron la formación de los ríos. Este culto secreto del norte de Australia conserva la realidad mitológica de la madre primordial, la mujer perpetuamente embarazada. Por un lado se le considera como representación de la fertilidad, y por otro aparece unido a la serpiente arco iris como un símbolo de abundancia y renovación. Ella es responsable de la fertilidad de la humanidad, de todas las especies naturales, de los periodos estacionales y del crecimiento de todas las plantas y del mundo vegetal. Ella también promueve los esquemas tradicionales de sociedad, la ley, los pensamientos religiosos y la especulación.

También bajo el nombre de *Wonambi*, la serpiente arco iris vivió en pozos y charcas donde tenía la función de formar a los hechiceros (figura 57). En la zona de la Tierra de Arnhem, muy abundante en representaciones artísticas, se llamaba *Julunggul* o *Yurlunggul*.



Figura 57: Ngalyod, la serpiente arco iris.

En general en todas las partes del territorio la serpiente simbolizaba el agua de lluvia, los efectos que ésta producía, y la fertilidad de todo lo que crece. En la Tierra de Arnhem donde se observaba el culto a la madre fertilidad, ocupaba un lugar importante en los ritos que tenían lugar antes de la llegada de la estación de lluvias:

*Se escuchaba el sonido como de un silbido que predecía su llegada, era el ruido de la tormenta silbando entre sus cuernos, cuando empezaba la danza ritual se podía ver el cuerpo de la serpiente arqueando su cuerpo en dirección al cielo.<sup>2</sup>*

El mito de *Taipan* o la serpiente marrón nos habla de sus poderes sobrenaturales en forma de hechicero. Ella tenía poder para provocar tormentas con el movimiento giratorio de la *churinga* y traer lluvias con sus inundaciones devastadoras para el campo.

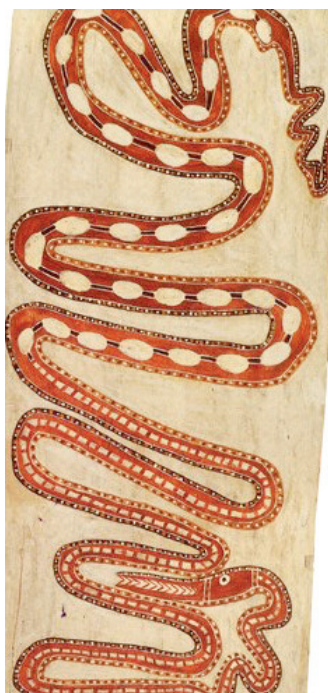
La visión de los aborígenes acerca de la serpiente es totalmente diferente a la de la mayoría de la población blanca. La asociación de la serpiente a sus antepasados ancestrales y a sus poderes beneficiosos de provisión de agua es una indicación de que los reptiles eran considerados, a diferencia de cómo son considerados por parte de la cultura occidental de forma negativa, como otra forma de vida en la naturaleza que contribuía a su bienestar.

Percy Trezise ha sido pionero en la búsqueda e investigación del arte rupestre aborígen de Australia desde los años sesenta hasta nuestros días. Una de las pinturas rupestres que encontró en la península de Cape York en Queensland, muestra una serpiente arco iris, llamada *Goorialla* (arco iris) en esa zona, de unos diez metros de largo y unos treinta y cinco centímetros de ancho a casi todo lo largo de la figura. La cabeza de forma antropomórfica tiene casi un metro de ancho, con grandes ojos y unos rayos protectores, no demasiado largos, alrededor de la cabeza. Tradicionalmente, el rayo de luz representa el puro acto de la revelación donde a través del profundo silencio, la esencia del conocimiento se da a conocer como perteneciente a la entidad divina y al mismo tiempo procedente de ella. En la iconografía hindú se representa frecuentemente el rayo en forma de serpientes doradas.

---

2 Descripción hecha por un aborígen.

A lo largo de muchas historias de serpientes, tanto la tierra como la creación aparecen en el interior del útero de la serpiente, o ésta aparece en el interior de la tierra. En uno de estos mitos, la serpiente arco iris desde el interior de la tierra es la fuente de origen de las nuevas canciones. *Wawi*, la serpiente criatura de las tribus del río Darling, vive en la profundidad de los pozos y a lo largo de la ribera del río. Como si fuera una onda energética, tiene el poder mágico de variar su tamaño desde lo más pequeño hasta convertirse en gigante (figura 58 y 59).



**Figura 58:** Nawarran, la serpiente arco iris.

Sólo hombres altamente iniciados pueden visitar a este monstruo-serpiente para lo cual necesitan pintar todo su cuerpo de rojo y ocre además de ayunar; después comenzará el viaje persiguiendo al arco iris durante varios días por el desierto. Cuando las nubes forman una lluvia de tormenta sobre el pozo al final del arco iris, el hombre iniciado sabe que ha encontrado la morada de *Wawi*. El hombre debe entonces sumergirse en el agua donde *Wawi* se le aparecerá y le enseñará una nueva canción para los rituales. El hombre debe permanecer en las profundidades repitiendo la canción una y otra vez hasta que la tiene aprendida. La canción supone la revelación del misterio de la vida que él debe llevar hasta su gente. Cuando la tribu lo ve regresar pintado de rojo, saben que ha estado visitando a *Wawi*.

Las lluvias monzónicas tienen una gran actividad electromagnética; la atmósfera magnética atraviesa cambios radicales en el tiempo previo a las tormentas. Las energías atmosféricas que preceden a los días de lluvia parecen reanimar no sólo la tierra sino también a los grupos tribales; esta época se celebra a menudo con rituales salvajes de éxtasis relacionados con la fertilidad. En muchas partes de Australia, los aborígenes aún continúan hoy adorando el espíritu de la gran serpiente femenina por ser la portadora de la estación lluviosa tras el periodo de sequía.



Figura 59: Ngalyod la serpiente arco iris.

En la cultura aborigen, la serpiente arco iris es claramente la fuerza generativa de la creación del mundo, y aunque no es la única debido a los numerosos héroes celestiales de su mitología, sí que coincide en todas las tribus con su capacidad de crear ríos, pozos o lluvia. El proceso de la creación del mundo implica un movimiento migratorio ya que para todos los grupos tribales, la serpiente llega desde el mar al principio de la era del sueño.

El pozo sagrado, el cual veremos más adelante en el mito de las hermanas *Wäwilak*, es un motivo importante en la cosmología y creencias aborígenes. A todo lo largo de Australia hay numerosos pozos dedicados a la memoria de la serpiente arco iris. Ningún hombre puede acercarse sin ser consciente de sus implicaciones al tratarse de una zona sagrada. Encontrarse ante la presencia de la gran serpiente supone el conocimiento de la existencia de una realidad numinosa y eterna.

### 3.2. LAS HERMANAS WÄWILAK

La historia de las hermanas *Wäwilak* hace énfasis en la importancia de la ceremonia religiosa, una de cuyas principales funciones es la de transportar al individuo de un estado espiritual a otro superior. En el ritual que representa este mito, sin cánticos, hay una cabaña de forma alveolar que representa a la madre, en la que se guardan los símbolos sagrados, un gong de madera y escenas de resurrección. Las mujeres de la tribu duermen en las cercanías ornamentadas con simulacros de colas de iguana hechos de corteza de árbol (Cencillo L., 1998: 300-301). En este ritual impresionan algunas escenas donde la muerte vuelve a la vida.

Encontramos diferentes versiones de este mito dependiendo de las tribus y los artistas que lo representan, a continuación narramos dos diferentes. El mito de las hermanas *Wäwilak* se ha escrito varias veces con la máxima precisión posible, sin embargo cada versión difiere de las otras. El primero se trata de una versión reducida (figura 60).

Este mito es de los más conocidos entre los aborígenes:

Las hermanas *Wäwilak* que ahora son estrellas, viajaban hacia algún sitio dirección al norte del río Roper. Se cuentan muchas historias de este viaje que fue a terminar en un pozo sagrado, donde la hermana mayor dio luz a un niño. Su sangre llamó la atención de *Julunggul*, la pitón gigante que allí vivía.

Las hermanas se prepararon para pasar la noche en el pozo. Construyeron un refugio, trajeron las provisiones que habían recogido y encendieron fuego para cocinar los animales que sus perros habían cazado durante la mañana.

Mientras preparaban la comida, todo lo que habían traído consigo, junto con los caracoles, tubérculos y otros objetos de su alrededor, fueron absorbidos por una fuerza misteriosa hacia el interior del pozo.





Figura 60: Mathaman Marika, Las Hermanas Wäwilak.

Entonces llegó la lluvia, no como suele llover normalmente sino de forma torrencial e inundó el pozo y la tierra. A través de las aguas, la hermana más joven entrevió la silueta de una serpiente gigante e inmediatamente se dio cuenta de que era *Julunggul*, la serpiente arco iris.

Las hermanas danzaron toda la noche alrededor del pozo para protegerse de la serpiente hasta que llegó la luz del día y arrastrándose hacia la cabaña, cayeron en un sueño profundo.

Los ojos de *Julunggul*, que lo ven todo, las vio durmiendo y enroscando su gigante cuerpo alrededor del pozo y su frágil cabaña, impidió así que las hermanas escaparan. A continuación abrió su boca y se tragó todo lo que tenía entre sus anillos, desapareciendo el bebé, las dos hermanas y la cabaña entre sus grandes fauces.

*Julunggul* se echó a dormir pero le picó una hormiga y al despertarse del dolor vomitó el contenido de su estómago. Las hermanas ya no tenían vida, tras lo cual las volvió a engullir por segunda vez con gran placer.



**Figura 61:** Dawidi Djulwarak, Mito de las Hermanas Wäwilak.

En esta segunda versión el mito aparece con mayor detalle (figura 61)

*Hubo un tiempo cuando los animales se parecían a los hombres y actuaban como ellos, y los hombres se transformaba en animales. También se transformaban en otras cosas como árboles e incluso piedras: esto es en la era del sueño cuando todo es posible (Kupka, K., 1962:112).*

Las hermanas Wäwilak, Garanggar y su hermana más joven Boaliri, eran seres de la era del sueño pero actuaron sólo como humanas. Fueron castigadas por incesto y por ello tuvieron que abandonar su territorio. Caminaron durante mucho tiempo cargando con ellas al bebé barón de Boaliri. Tenían

una lanza de piedra para cazar y palos para cavar y buscar raíces comestibles además de un perro. Caminaron hacia el norte dirección al mar. Era ya tarde cuando cruzaron un pequeño río; estaban ya muy cansadas y habían tenido picaduras de orugas. Llegaron a un pequeño pozo y Garanggar la hermana mayor, dijo a su hermana: *Tú estás aún más cansada que yo, ya que has ido llevando a tu hijo en brazos durante todo el camino. Ves delante y busca un lugar donde acampar. Yo buscaré una corteza de ese árbol y la traeré, con ella haremos una casa para descansar y dormir.*

Garanggar comenzó a pelar la corteza del árbol que crecía al lado del pozo sin darse cuenta que su sangre menstrual goteaba en el mismo. Cogió la corteza y se dio prisa en llegar al campamento que Boliari había elegido. Las dos hermanas cortaron dos ramas bifurcadas de un árbol joven y las clavaron al suelo poniendo encima de éstas otra rama recta que serviría para apoyar una corteza en forma de techumbre que se apoyaba en el suelo. De esta forma construyeron su casa.

Era ya muy tarde y tenían mucha hambre, de modo que buscaron algunas zanahorias silvestres y raíces comestibles. Encendieron una hoguera y empezaron a cocinarlas, pero tanto las zanahorias silvestres como las raíces no permanecían en el fuego. Primero las zanahorias y las raíces empezaron a correr como si de personas o animales se tratara. Corrieron en dirección al pozo y saltaron a él. Las hermanas muy sorprendidas de repente empezaron a tener mucho miedo preguntándole una a la otra, “¿Qué habremos hecho mal para que nos ocurra esto tan extraño?”.

Por supuesto seguían teniendo mucha hambre y enviaron a su perro a cazar algunos animales. El perro cazó varios y los trajo al campamento y enseguida las hermanas comenzaron a cocinarlos. Pero los animales ya muertos cobraron vida, saltaron del fuego y corrieron hacia el tronco hueco de un árbol escondiéndose en su interior. El perro corrió tras ellos intentando cazarlos pero sólo consiguió darse con el hocico en el árbol haciendo éste el ruido de un tambor. El perro entonces se dio cuenta de que el tronco hueco del árbol era sagrado, *maraiin*, y representaba la gran serpiente pitón. El perro aterrorizado se dio media vuelta y corrió al campamento a contarle a las hermanas lo que le había ocurrido. Las hermanas miraron hacia el cielo

y vieron una pequeña nube negra justo encima de sus cabezas y de repente comenzó a llover. Ambas cogieron sus palos de cavar, y empezaron a bailar alrededor de la casa haciendo al mismo tiempo agujeros en el suelo con los palos alrededor de la misma. El baile tenía la intención de hacer parar la lluvia pero no funcionó, la lluvia era demasiado fuerte para parar de este modo. Por fin la lluvia paró por si misma. Las hermanas *Wäwilak* miraron al cielo de nuevo y vieron a *Yiririmun* el sol ponerse. Al mismo tiempo vieron a *Panditi* la luna y *Puyuyungulyungul* la estrella (figura 62).



Figura 62: Dawidi, La Historia de Wäwilak, 1967.

También vieron que sólo llovía encima de ellas y en ningún otro sitio. Esto las asustó incluso más y se preguntaron por qué llovería sólo sobre ellas, cómo podían ver el sol, la luna y la estrella al mismo tiempo, por qué su danza no había parado la lluvia. Pensaron que algo andaba muy mal, que alguien estaba escondido en el pozo y ellas le habían ofendido con algo, pero ¿cómo?. Quizá fue la sangre menstrual de *Garanggar* que cayó dentro del pozo y algo terrible iba a ocurrirles. Estaban aterrorizadas pero tan cansadas al mismo tiempo que se quedaron dormidas.



Era cierto: había alguien escondido en el pozo, la gran serpiente *Yurlungur*. Se había despertado con el olor de la sangre de *Garanggar* que el agua había hecho llegar hasta ella en las profundidades donde dormía. Salió del pozo y se quedó mirando a las hermanas dormidas mientras se acercaba hasta su campamento, ella había enviado la lluvia. Era tan grande y larga que cuando su cuerpo estaba enroscado alrededor de la casa de las hermanas *Wäwilak*, su cola estaba todavía dentro del pozo (figura 63). Entró rápidamente en la casa y se tragó a las dos hermanas y al niño volviendo de nuevo lentamente al pozo. Al poco tiempo se sintió tan mal que tuvo que sacar la cabeza fuera del agua y vomitó a las dos hermanas. Sin embargo pudo quedarse con el niño en su vientre sin problema porque éste era un *Yiritja*, perteneciente a un grupo diferente al de la serpiente, mientras que las hermanas eran *Dua*, por eso no podían permanecer en su interior: había cometido un crimen contra su propia familia.



**Figura 63:** Wititj la pitón del mito ancestral de las hermanas *Wäwilak*.

Cuando *Yurlungur* escupió a *Garanggar* y *Boaliri* éstas cayeron en un hormiguero y las hormigas muy molestas por esto empezaron a morderles. Tanto las mordieron que las hermanas volvieron a la vida. *Yurlungur* vio todo esto y se quedó muy sorprendida y dijo: “Iré a coger un palo y las mataré con él”. Y haciendo eso las engulló de nuevo volviendo a descansar al pozo aunque sin poder conseguirlo ya que de nuevo sintió un fuerte dolor de estómago.



Volvió a salir del pozo y esta vez se puso erguida y grande hasta que su cola sólo tocaba con la punta el suelo y su cabeza estaba en las nubes. Pensó que la única forma de acabar con su dolor que iba en aumento era dejándose caer y matando así a las personas que llevaba dentro. Y haciendo así produjo un tremendo ruido y las dos hermanas salieron de su estómago. Al mismo tiempo, la caída de *Yurlungur* produjo una gran marca de tres lados en el suelo.

Las otras serpientes al escuchar el ruido que hizo *Yurlungur* corrieron a preguntarlo lo que había ocurrido. Ella les contó todo excepto que se había comido a dos personas de su familia. Todas insistieron en que les contara la verdad y al final admitió que se había sentido muy mal al comerse a las dos hermanas de su familia.

Entonces *Yurlungur* voló a través del cielo y mientras fue creando las diferentes regiones, los ríos, los pozos sagrados, los bosques, las plantas y animales. Al final creó al hombre y le dio palos de cavar para acompañar sus canciones además de ordenarles que celebraran su vida con danzas. Esos hombres danzaron sobre la gran marca triangular que el cuerpo de *Yurlungur* había producido cuando cayó del cielo.

Las hermanas *Wäwilak* que se habían transformado mientras tanto en rocas, se aparecían a los hombres en sus sueños. Le dijeron a los hombres todo lo que les había ocurrido y les hicieron prometer que lo celebrarían con grandes ceremonias y danzas. No tuvieron tiempo de circuncidar al niño que se tragó *Yurlungul*, así que les dijeron a los hombres que practicasen la circuncisión durante el *Nyulmark* o las otras ceremonias que les habían enseñado. Les explicaron todo: cómo pintarse, cómo pegarse las plumas y el kapok silvestre a su cuerpo con su propia sangre, qué decoración debían usar y con qué tipo de danza.

El acto de tragar y regurgitar de *Julunggul* representa la metáfora de la transformación espiritual de un ser en otro superior.

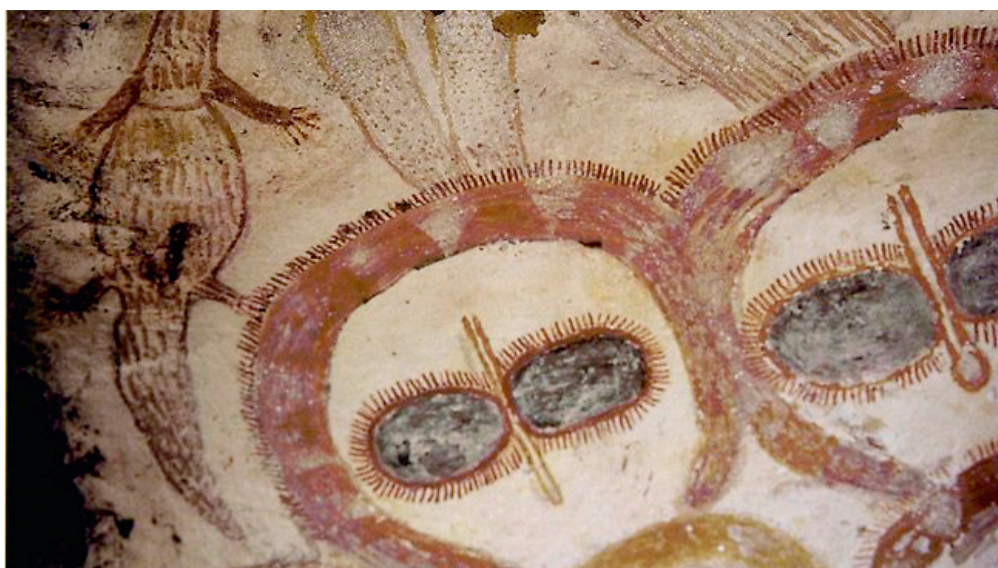
Al igual que *Julunggul* está estrechamente asociado con el rayo, el sol y la luna. En *Julunggul* tenemos el prototipo de figura que abraza lo femenino y lo masculino. Aunque en el mito se refieran a ella en femenino, sabemos que también puede ser “él”.

### 3.3. Los WANDJINA

*Wandjina* es principalmente, un término aborígen que se refiere a un grupo de espíritus ancestrales que están unidos mitológicamente, la utilización del término más allá de estos límites puede resultar en confusión. Sin embargo, ante la ausencia de cualquier otra terminología, el término se utiliza frecuentemente para relacionar las grandes pinturas antropomórficas de Kimberley que guardan claras similitudes estilísticas entre sí. Estas pinturas representan figuras de enorme tamaño, en ocasiones de hasta seis metros de largo, con apariencia humana y en colores negro, rojo o amarillo sobre un fondo blanco.

Las diferentes características físicas de los seres representados en estas pinturas tienen generalmente un doble significado ya que los *wandjina* son “el espíritu en la nube” y los aborígenes los comprenden tanto en forma humana como en forma de nube. Todas las figuras *wandjina* tienen por ejemplo un elaborado tocado que puede ser simplemente descrito como el cabello del mismo, pero que es también la nube. Las largas protuberancias que salen de este cabello son a la vez las plumas que llevan los *wandjina* y los rayos que ellos controlan. Esta interpretación dual resulta difícil de comprender, pero significa simplemente que las nubes —cumulonimbo— que anuncian la llegada del monzón son los mismos *wandjina*.

Del mismo modo que los *wandjina* pueden existir tanto en forma humana como de nube, las pinturas también varían desde las formas humanas a las más estilizadas representaciones en forma de nube. La secuencia que va de humano a nube atraviesa los siguientes estados: las pinturas *wandjina* generalmente muestran figuras con forma de hombre de cuerpo completo, pero en algunos casos se omite el cuerpo y sólo se muestran la cabeza y los hombros, en el siguiente paso se omiten los hombros dejando sólo el halo que rodea la cara. Esto es finalmente simplificado hasta que el *halo* se convierte en una masa de líneas concéntricas, a través de las cuales sólo asoman los ojos (figura 64).



**Figura 64:** Espíritus Wandjina.

Los *wandjina*, son por lo tanto, espíritus personificados en nubes y la evidencia apunta a que éstos tienen poder sobre las nubes lluviosas de Kimberley, siendo así, existe la posibilidad de que éstos sean una simple representación estilizada de dichas nubes.

Los espíritus *wandjina* son considerados posteriores a la era del sueño y están asociados a las fuerzas de fertilidad y al tótem. En el norte de la Tierra de Arnhem y en la región del río Alligator, es el culto a la mujer mítica, madre de la fertilidad asociada a la *serpiente arco iris*, mito básico de la llamada “nuestra madre del tiempo primordial”, según la antigua expresión de los nativos, y considerada “única para todos los pueblos” de cualquier región (Cencillo L., 1998:300).

Los aborígenes cuentan que ellos no crearon las pinturas *wandjina*, sino que las heredaron de los primeros espíritus que los crearon. Estos espíritus eran los *wandjina* mismos, seres legendarios cuyas actividades son narradas una y otra vez en mitos y canciones. Una característica de estos mitos es que cada uno de los *wandjina* eventualmente muere, dejando su imagen grabada en la roca donde fue pintado bien por sus asociados o por él mismo. Los aborígenes creían que su obligación era la de conservar estas pinturas repintando y arreglando los daños de las mismas (ver figuras 97, 98, 99 y 100), pero que la original había sido creada por los mismos *wandjinas*.

En la región de Kimberley del noroeste de Australia, se asociaba con el nacimiento de los niños espíritu (*spirit-children*). Según las creencias aborígenes, al menos en la zona noroeste de Australia, los niños sólo nacen a través de la intercesión de los *wandjinas*. Las mujeres son sólo vínculos pasivos en el ciclo reproductivo y no influyen en la concepción que depende enteramente de los hombres y su diálogo con los espíritus. Tras la creación del mundo, los *wandjinas* dejaron una ilimitada provisión de niños espíritu (ver figura 65) en charcas, lagunas y estanques, concretamente en el cuerpo de los peces, tortugas y otras criaturas acuáticas. Las charcas y lagunas permanentes son el hogar de estos niños, conocidos como *jilma*, y que esperan su turno para introducirse en una mujer a través del sueño de un varón y futuro padre (Cowan, J.G., 1994:151). Cuando un hombre come pescado, tortugas o cocodrilos procedentes de un estanque, puede que se esté comiendo un niño-espíritu, o simplemente puede que éste le siga del estanque hasta su casa.



**Figura 65:** Imagen de la serpiente Wunggadinda sacando un niño espíritu de un incendio en el bosque.

Numerosos mitos confirman la relación entre el agua y los *wandjina*, como espíritus de agua son de vital importancia en el acto de la creación. Hay un mito que incluso extiende esta influencia al resto de la naturaleza al mencionarlos en el proceso de creación de una cueva sagrada, que es un centro *wandjina*, en la era del sueño:

*Galaru fue el primero que creó los espíritus de la naturaleza. Entonces se quedó en su propio sitio: él llegó así desde el este. Galaru es una roca; se convirtió a sí mismo en roca. Vive en el agua y envía a sus niños espíritu. Él es también el creador del Hombre.*

Aquí vemos a *Galaru*, la serpiente arco iris y pariente de los *wandjina* (figura 66), identificado como el proveedor de los niños espíritu. Él es también el creador del mundo que crea su propia cueva y tras finalizar y por su implicación se transforma en pintura.



**Figura 66:** Imagen de Wandjinas y la serpiente Galaru.

Pero lo más importante es que aquí vemos una representación previa de las acciones *wandjina* antes de bajar a la charca en sus sueños. Él concibió a su hijo mientras yacía en la hierba anegada observando el chapoteo de los niños-espíritu en el agua. Los niños espíritu son la descendencia de los *wandjina* y según la creencia en Australia Central éstos nacen “de su propia eternidad”. Desde el punto de vista aborígen la inmaculada concepción en sí es un don para todas las mujeres, no sólo para algunas elegidas.

Los *wandjina* están íntimamente asociados con la lluvia y con el comienzo de la estación monzónica, la representación de éstos es característica aunque presenta algunas variantes. La cara de estos espíritus es generalmente blanca, pero los ojos son prominentes, con frecuencia negros con líneas ra-



diantes y concéntricas rojas a su alrededor. El cuerpo en sí se caracteriza por las marcas de bandas de color, o líneas de puntos que lo cubren. Los aborígenes defienden que los *wandjina* no pueden tener boca, si la tuvieran, dicen, el paisaje estaría inundado (figuras 67 y 68).

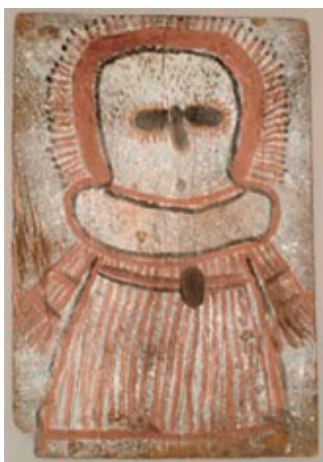


Figura 67: Pintura de Wandjina sobre corteza de pino.



Figura 68: El Wandjina Rowalumbin. Foto: J. Malnic.

El concepto de equilibrio y sabiduría en relación con el dibujo es de nuevo aparente. “El que habla no sabe. El que sabe no habla” es un antiguo aforismo indio que es aplicable a cualquier imagen que carece de boca. Es muy posible que las imágenes grabadas de los *wandjina* por los aborígenes de Australia sean una transposición de la cobra de anteojos india y su capucha con marcas,

que constituye el símbolo del bienestar o equilibrio utilizado por los maestros espirituales budistas e hindús cuyo animal totémico era el mismo animal, un legado de los antiguos Nagas. Las rayas verticales que se ven a menudo pintadas en los cuerpos de los *wandjina* representan la caída de la lluvia.

Los aborígenes interpretan el paisaje con su fauna y flora como una zona de gran energía electromagnética, donde la realización de los correctos rituales liberará la esencia de vida o Kurumba allí depositada y provocará el aumento deseado. Si, por ejemplo, las especies de las que desea el aumento están representadas en una galería *wandjina*, el aumento está garantizado.

Los nativos saben que no es la pintura de las cuevas en si la que activa el Kurumba, sino las rocas sobre las que se dibuja; las rocas están repletas del “espíritu” de las entidades representadas (figura 69). Las obras de arte sagradas como los *wandjina*, actúan como potentes imágenes capaces de estimular e intensificar el poder mental durante los rituales (Balfour, M., 2002:56 ).



Figura 69: Los cuatro hijos de Warmaj Muli Muli.

Cualquier obra de arte supone un complejo sistema vibratorio ante la cual responden tanto nuestros sentidos como nuestro sistema nervioso, y es durante la celebración de los rituales, cuando se libera la bioenergía humana que intensificada con la energía mental, así como por las frecuencias de sonido de los cánticos (mantras), estimula efectivamente el campo energético de

las rocas (el espíritu de la roca) y el lugar sagrado. La zona de Kimberley es rica en depósitos cristalinos; de forma que las rocas tienen un alto contenido energético. La amplificación de esta energía promueve la fertilidad de la zona a su alrededor a través de los cursos de agua subterráneos.

#### 3.4. LOS ESPÍRITUS *MIMI*

En la tradición de los aborígenes de gran parte de la Tierra de Arnhem, existen unos espíritus muy populares conocidos como *Mimi*. Representan los espíritus de las rocas, llevan una vida muy parecida a la de los aborígenes y son ávidos cazadores que van armados con lanzas (McCarthy 1957: 176). Su representación predomina en las abundantes y escarpadas galerías de arte rupestre de la Tierra de Arnhem y también se repiten en las pinturas sobre corteza del oeste de la misma región.

Éstos son figuras humanas altas y delgadas como palos de las cuales se dice que fueron los habitantes originales de esa zona. Tienen muy buena vista y oído, y si durante la caza detectan que hay aborígenes en la proximidad, corren rápidamente en busca de una grieta en las rocas de la meseta y soplando sobre ellas se abren para albergarlos, cerrando a continuación y dejando fuera a los intrusos (Mountford 1956: 181).

Aunque los aborígenes conocen las características de los *mimi* así como los lugares donde habitan, en realidad no los han visto. Sin embargo, mantienen la creencia de que en el pasado habían hombres sabios como los chamanes y doctores nativos de la tribu, mucho más inteligentes que los de la presente generación, quienes tuvieron la oportunidad de vislumbrarlos (Mountford, 1964a: 26).

La gente todavía cuenta historias sobre ellos, y se cree que todavía viven en ciertas partes del país. Aunque algunos *mimi* son amigables, no conviene caer en sus manos; son antagónicos con los seres humanos y cuando se sienten molestados o amenazados los capturan (Berndt and Berndt, 1964: 357). Habitan en las cuevas de arenisca de la meseta. La figura 70 muestra a un grupo de *mimi* durmiendo en una cueva con varias de sus armas y pertenencias. Como hasta el día de hoy no hay un aborígen que haya visto a un *mimi*, hay ciertas dudas e incertidumbres sobre ellos en las tradiciones, lo cual queda bien demostrado en la siguiente historia contada por Barrbuwa:

*Los mimi cazaban hace mucho tiempo. No podemos verlos, deben haberse escondido hace ya mucho tiempo. Puede que estén en las rocas, no lo sabemos, no podemos verlos. Son espíritus, puede que estén en las cuevas, nosotros no lo sabemos. Paseamos por nuestras tierras, ellos deben pasear por las suyas o puede que todavía estén en las rocas con sus amigos los grandes mimi, quienes se escondieron durante mucho tiempo. Deben haberse casado y tenido niños (J. Ucko, P., 1977: 122).*



**Figura 70:** Nakgurridjdjilmi, Campamento Mimi.

Se trata de todo un pueblo de fantasmas, bastante apacibles y tímidos, que no se dejan ver sino por los niños, ocultándose de los adultos no solamente debido a su timidez sino también a su fragilidad física. “Tienen que esconderse y vivir en grutas bajo tierra; son tan débiles que sólo pueden cazar cuando hace buen tiempo ya que sólo el viento les quebraría el cuello inmediatamente”, dicen los aborígenes (J. Ucko, P., 1977: 122). Por lo demás, esos espíritus viven como todo el mundo, según diferentes historias se narran diferentes aspectos de su vida y detalles de sus lugares habituales de campamento, su caza de canguros, sus cantos y danzas, sus animales domésticos y sus relaciones con otros “espíritus” (figura 71).





Figura 71: Jimmy Midjawmidjaw. Caza de canguros.

Un mito fascinante contado por Manggudja narra la visita de un aborígen a un campamento de *mimi* (Berndt and Berndt, 1951: 176-177). Un grupo de *mimi* había acampado en una cueva, al este de Oenpelli. En la cercanía había otro grupo acampado de aborígenes. Un *mimi* que estaba cazando se encontró con un aborígen, Djalawanbit, y le invitó a ir a su campamento, donde otros *mimi* cantaban y bailaban (ver figura 72). Los *mimi* le ofrecieron su hospitalidad tradicional ofreciéndole al aborígen comida y dos mujeres jóvenes y solteras. Temiendo Djalawanbit que al aceptar sus regalos se convertiría en un espíritu, intentó escapar en la primera oportunidad. Cuando todo el mundo dormía, se escapó sigilosamente y cuando notaron su ausencia los *mimi* se enfadaron muchísimo. Djalanwanbit les podía escuchar llamándole, pero él regresó corriendo a su campamento donde contó la experiencia.



Figura 72: Manggudja, Mujeres mimi bailando.



En este mito, se dice que Dajalanwanbit tiene “*ma:ragi:t power*”. El *marrkidjbu* es un “hombre inteligente”, y el término describe también la figura del hombre doctor o sabio que posee este poder. El *marrkidjbu* es quien otorga el vínculo entre los *mimi* y los aborígenes.

Recientemente, otro tema popular en la pintura de corteza de Oenpelli ha sido el de el *mimi* cazando un canguro con su lanza, generalmente pintado al estilo de rayos X (figuras 73 y 74). Se dice que los *mimi* son los más hábiles cazadores de canguros. Ngulanguly cuenta la siguiente historia en relación con estas pinturas:

*Hace mucho tiempo había un mimi que pintaba en las rocas. Vivía en una cueva y un día decidió ir a cazar un canguro. Entonces dibujó un canguro y se fue a cazar. Vió uno y le tiró la lanza, le siguió por las gotas de sangre, lo encontró, y cargándolo en su hombro, se lo llevó a casa. La gente que estaba todavía en el campamento le vio llegar y dijo, ‘ah, tiene un canguro’. Empezaron a preparar las cosas para cocinar el canguro. Madera, piedras y trozos de corteza fueron recogidas e hicieron un gran fuego. Los mimi partieron las articulaciones del canguro, las ataron juntas y quemaron la piel. Cortaron el canguro y sacaron los intestinos, el corazón, los riñones y la grasa, que cocinaron separadamente. Colocaron piedras calientes en el interior del canguro, lo enterraron en el suelo caliente y lo dejaron cocinar. Más tarde, lo desenterraron y se lo comieron. (Ucko, P.J., 1977:123)*

Otras historias de caza similares concluyen diciendo que los aborígenes han aprendido la caza de los *mimi*. Por ejemplo, Ngulanguly introdujo la siguiente historia:

*Cuando un mimi va a cazar se ata una banda alrededor de la cabeza y concluye: Esta es la manera de los mimi y nosotros la seguimos del mismo modo. Nosotros los pintamos y contamos historias sobre ellos. Hace mucho tiempo ellos pintaban y ahora nosotros lo continuamos a su manera. (Ucko, P.J., 1977:123)*



**Figura 73:** Namerredje,  
Mimi cazando un canguro con lanza.



**Figura 74:** Ngulanguly,  
Mimi cazando dos canguros.

Debemos recordar que los aborígenes actuales no han visto nunca un espíritu *mimi*. Sin embargo, hace mucho tiempo, al principio de los tiempos, los primeros hombres, los Nayuhungki, eran capaces de verlos. Otro artista llamado Manggudja concluyó una de sus historias de caza del siguiente modo:

*Esta es la forma cómo lo hacemos nosotros, igual que los mimi. Cortamos el canguro justo por el centro entre las patas y le ponemos dentro una capa de piedras. Así es como lo hacían los mimi; fueron vistos por los ancianos hace mucho tiempo, y los ancianos nos lo dijeron. Mucha gente lo hace igual, no pueden hacerlo de diferente forma. En la estación húmeda cuando el suelo está todo mojado, lo hacemos de forma diferente, el animal es cortado en pequeños pedazos y se coloca sobre piedras calientes, se coloca una corteza encima y sobre ésta barro. Esta es la misma forma cómo lo hacían los mimi. (Ucko, P.J., 1977:123-124)*

Manggudja nos describe el interés de los mimi en el canto y el baile a través de una pintura (figura 75) y una historia:



**Figura 75:** Dick Nguleingulei Murrumurru, Tres Espíritus Mimi bailando.

*Esta pintura nos cuenta historias que los ancianos nos contaron hace mucho. Los espíritus mimi fueron los primeros en componer canciones. A los ancianos, a los primeros hombres, a nuestros antepasados les dieron la idea los mimi. De los mimi aprendieron a componer canciones, cómo cantarlas y a bailar. Así es como aprendimos a cantar y bailar. Más tarde, otra gente compuso canciones y cantó y bailó, pero los mimi fueron los primeros. Los ancianos nos contaron que los hombres y mujeres mimi fueron los primeros en bailar. Ahora la gente normal, hombres y mujeres bailan, pero los mimi fueron los primeros. Sólo los hombres inteligentes (marrkidjbu) fueron capaces de ver bailar a los mimi. Ellos enseñaron estas cosas a otra gente y compusieron otras canciones. Ellos enseñaron a la gente lo que los mimi les enseñaron. Los mimi también nos enseñaron sobre la caza de animales. Los mimi fueron los primeros hombres; ellos enseñaron a nuestros antepasados, quienes a su vez enseñaron a sus hijos. Así es cómo hemos aprendido todo acerca de los mimi, de manera que podemos hacer estas pinturas y contar historias acerca de lo que hacían los mimi hace mucho tiempo. (Ucko, P.J., 1977:124)*





**Figura 76:** Namerredje, Mimi con su mascota canguro. Foto cortesía del artista.

Se sabe que los *mimi* utilizaban los canguros para algo más que alimento (figura 76). Había dos tipos de canguro que han sido llamados los perros de los *mimi* (*barrk* y *djukerri*) (Berndt y Berndt, 1951: 176fn; Mountford, 1956: 244).

Además de estos dos animales, los artistas hablan de otro canguro pequeño de las rocas (*badbong*), el erizo (*ngarrbek*), y la pitón de las rocas (*nawaran*) como los “tranquilos” animales de compañía de los *mimi*. Ngulan-guly cuenta otra historia de un *mimi* y sus mascotas, la pitón y el erizo:

*Algunas veces, cuando mimi vuelve de cazar, su mascota pitón nota el sudor, o le huele y viene a su encuentro. A veces, mimi trae un pequeño canguro para que se lo coma la serpiente. La serpiente, a quien mimi le a nombrado algo así como 'djabodokoy', entonces viene y se arrastra alrededor de mimi. A veces trae hormigas para el erizo. (Ucko, P.J., 1977:124)*



**Figura 77:** Anchor Barrbuwa Wurrkidd. Mimi y ceremonia de caza.



## 4. METODOLOGÍA DE OBSERVACIÓN Y ANÁLISIS UTILIZADOS

### 4.1. TIPOS DE PINTURA

La pintura aborígen es, en primer término, simbolista. Depura y simplifica sus figuraciones, inventa signos abreviados y crea una ornamentación casi abstracta para expresar sus ideas en forma lapidaria.

Esta forma de arte se practica de modo constante en la Tierra de Arnhem y sus cercanías, en el interior del Territorio del Norte australiano. La pintura en corteza se podría dividir según sus características, en tres categorías principales:

a) La pintura del oeste de la Tierra de Arnhem, de su margen meridional y Groote Eylandt, es figurativa pero muy subjetiva: es como un eco directo de las sensaciones íntimas del pintor. Aunque reproduce de un modo inteligible las formas naturales, preferentemente animales o humanas, no es una pintura realista, al menos en el sentido habitual de la palabra. Para el artista, la realidad vista no es tan importante como la realidad *conocida o sentida*. Él expresa la realidad como la conoce, la imagina o la desea, y no como la ve, destacando los detalles que le ayudan a traducir su concepción y omitiendo deliberadamente los que no le interesan. Cubista *avant la lettre*, recompone su tema al agrupar elementos tomados de diversos sitios, sin preocuparse por la posibilidad de que no sean percibidos simultáneamente desde su punto de vista.

El artista sitúa una o más figuras sobre un fondo liso y no le importa dejar espacios vacíos en la corteza sobre la cual está pintando.

La prueba más convincente de su subjetivismo es su costumbre de representar la estructura y los órganos internos, normalmente invisibles. Esta especie de pintura anatómica ha adquirido cierta fama bajo el nombre designado “pintura de rayos X”. Si tenemos presente que el artista pinta así sobre todo a los animales que constituyen su manjar preferido, podremos comprender mejor su razonamiento. A esos animales no los ve solamente con los ojos sino también con el estómago. El hecho de que no insista en esas características cuando pinta animales totémicos que le interesan por razones totalmente distintas parece justificar esta afirmación. Al no sentirse atraído por su carne,

insiste en su aspecto interior como lo hace al tratarse de formas humanas, readaptándolo según su propia concepción. Completa su paleta recurriendo a trazos, líneas y puntos.

b) En la parte este del litoral septentrional y en las islas vecinas, la pintura en corteza es muy distinta a la del oeste y el sur de la Tierra de Arnhem. Sin ser realmente no figurativa, da a menudo esa impresión. La forma natural desaparece en la concepción pictórica del cuadro, que el pintor divide en planos precisos, utilizando el color en toda la superficie y creando formas con frecuencia tan alejadas de la realidad que su pintura parece abstracta. En general prefiere los temas totémicos, para los cuales inventa símbolos y signos que los representan. Este artista no pinta con el amplio movimiento del pincel de quien está acostumbrado a trabajar en las extensas paredes rocosas. Su técnica está vinculada con la pintura totémica sobre el cuerpo humano, para la cual crea un grafismo en el que cada motivo desempeña una función precisa. Los espíritus *wandjina* se materializan fundamentalmente en las pinturas rituales sobre el cuerpo y en determinados lugares míticos que incrementan las energías del tótem. Aquellas pinturas sobre la piel constituyen una incorporación casi sacramental que presta identidad totémica y tribal (Cencillo L., 1998:299). En la figura 78 vemos cómo pintan el abdomen de un joven aborígen con dibujos de fuego en forma de diamantes del clan Gumatj para la fase pública de la ceremonia secreta en honor a Charlie Matjuwi Burarrwana.



**Figura 78:** Pintura corporal ceremonial. Foto: Jessica De Largy Healy.

Estas cortezas pintadas tienen a veces una correlación tal con la pintura corporal que no solo reproducen sus temas y su grafismo sino también su formato. El artista se entrena así en la corteza para reproducir mejor la pintura ritual que trazará en el pecho del impetrante durante la ceremonia de iniciación.

Se suele pensar que la pintura en corteza sirve para la educación de los demás o el perfeccionamiento de uno mismo. Cada rasgo y cada forma de pintura tiene un sentido preciso que los iniciados deben discernir. Y esa misma pintura resultará indescifrable para los demás. Al depurar y reorganizar las formas naturales, el pintor aborigen logra así una especie de abstracción, similar a la de ciertas tendencias de arte moderno que habremos de estudiar. La diferencia estriba en que aquél no busca deliberadamente ese efecto.

Sus móviles son muy distintos. Se suele decir que “la primera característica de la pintura moderna consiste en no contar nada”; la pintura aborigen, en cambio, “cuenta” constantemente; ese es incluso su cometido esencial y la razón de ser de su apariencia. Las finas líneas entrecruzadas que traza pueden representar la lluvia, la miel, el fuego, las algas, el agua o el aire, la arena, las rocas, la corteza, los árboles, las hierbas, la piel, el pelaje, el plumaje, etc. Todo este campo es desmaterializado en el arte moderno y encerrado en sí mismo.

Para los aborígenes este simbolismo pictórico es un modo de consignar los mitos, los relatos del Tiempo del Sueño, manifestaciones de su subconsciente, o bien acontecimientos reales. Gracias a la línea y al color, que secundan a la memoria auditiva, la “literatura oral” de los aborígenes se convierte en una “literatura pintada”. Así se explica el asombro de quienes estudian la mitología aborigen: han encontrado una inmensa “literatura” que se ha conservado sin ayuda de la escritura. Los pintores de *Milingimbi*, *Yirrkala* y otros lugares de esta región son verdaderos maestros de una auténtica narración figurativa, reconstituyen en sus cortezas toda la complejidad de un relato. Sus esquematizaciones, y sobre todo sus signos y sus símbolos, se prestan admirablemente a ello: no los organizan según un orden previamente establecido sino que los componen libremente en un cuadro. Así pues, si queremos conocer la historia pintada con todos sus detalles, tal como se nos presenta en las versiones personales de los aborígenes, tendremos que asistir a su trabajo para escucharles mientras van progresando paso a paso.

c) En las islas de Bathurst y de Melville, situadas al norte de Darwin, los aborígenes pintan únicamente en corteza para decorar cestos, objetos rituales que coronan los majestuosos postes esculpidos y pintados que erigen en memoria de los difuntos.

No se contentan los pintores aborígenes con ser decoradores, sino que saben crear una verdadera pintura, en la cual las formas naturales desembocan en una abstracción involuntaria. También en estas islas está la pintura en corteza vinculada a la pintura ritual en el cuerpo. Reproduce todavía tótems, pero se escogen motivos vegetales o lugares en vez de animales. Los pintores dan rienda suelta a su fantasía y a su imaginación para concebir una forma que represente un árbol, un matorral o un sitio determinado, una isla, unas rocas, un montón de tierra, sobre todo de la que proporciona ocre naturales, una extensión de arena, una poza, un arroyo o una bahía.

Sin preocuparse por la realidad visual, atribuyen a sus formas el significado que les conviene, ya sea porque sienten voluntariamente indiferentes a la apariencia de los fenómenos naturales y no intentan resumirla de un modo que pudiera ser todavía identificable, ya sea porque han llegado tan lejos en la esquematización que no nos es posible seguir su razonamiento.

Otras pinturas ornamentales, ligadas a la pintura parietal y a sus símbolos o inspiradas por grabados en madera o en nácar, decoran las cortezas de la región de Port Keats, en el litoral septentrional de Australia Occidental. Como todas las demás, reflejan la mitología de la región.

Las formas naturales, por ejemplo, la de la serpiente, atraen a los pintores, que se inspiran en las curvas de su cuerpo, en los círculos espirales de las sierpes y en la mancha clara de sus huevos. Al reorganizar y componer estas formas, nos enseñan la transición gradual hacia la ornamentación.

La pintura aborígen es especialmente codiciada en nuestra época, en la cual el llamado “arte primitivo” suscita un interés creciente. De ahí que las cortezas pintadas tiendan a proliferar hoy en toda Australia, con desmedro de su calidad y de su importancia educativa. Pero en la superabundancia actual aun es posible encontrar obras de calidad.



Figura 79: Bobby Nganjimirra, Dos Espíritus Mimi.

Los “espíritus” son uno de los temas predilectos de la pintura aborigen australiana. Los más frecuentemente representados son los espíritus de las rocas o *mimi* (figura 79). Como ya se menciona en el apartado anterior, los espíritus *mimi* son tímidos y viven ocultos en las rocas o debajo de la tierra, por lo demás, viven como todo el mundo.

Así el espíritu masculino de la pareja que aparece en la figura 43 lleva un cesto al hombro. Los cuatro *mimis* de la figura 80 sostienen una animada conversación. Cabe observar, como detalle excepcional, que el pintor no ha especificado el sexo de los personajes. Esos fantasmas, generalmente inofensivos, pueden enfadarse ocasionalmente. La corteza reproducida en la figura 81 representa una refriega entre *mimis*. Dos de los combatientes aparecen echados el uno sobre el otro (las partes hinchadas representan los huesos quebrados); el tercero, arriba a la izquierda, tiene las piernas rotas. Al depurar y reorganizar en su pintura las formas naturales, el artista aborigen logra una fuerza expresiva y un simbolismo de los signos figurativos donde se acercan a muchos pintores modernos. Esa voluntad de ir más allá de las apariencias coincide con el arte visionario de un Paul Klee (figura 82) que se proponía “penetrar en el interior y no reflejar la superficie”. Al mismo tiempo, tal y como afirma Javier Díez en su obra *El azogue en el espejo*:



*Ninguna otra vanguardia tuvo especial dedicación consciente asta el fervor, que es como decir pasión metodológica, a dislumbrar el favor de la mediación creadora, precisamente, asta del inconsciente, que para ellos era entendido, particularmente, como núcleo envolvente de la creación, de forma afín, como es notorio, a muchos de los aspectos que ejemplifican la teoría psicoanalítica (Díez,J., 2008:215).*

Algunas de las figuras de Picasso (figura 83), reducidas a su aspecto esencial, recuerdan a los personajes de las cortezas pintadas. Con el pintor cubano Wifredo Lam (figura 84) la coincidencia es aun mayor. El mismo amor por la línea, la misma búsqueda del símbolo se observan en esta figura en forma de signo de interrogación, mitad caballo y mitad mujer, que puede interpretarse como una esfinge imaginaria o como una alegoría del nacimiento. Estas observaciones nos están acercando a las conexiones explícitas que se retomarán en la segunda parte.



**Figura 80:** Namatbara, Cuatro Mimis.



Figura 81: Irvala, Batalla entre Mimis.



Figura 82: Paul Klee, Busto de un niño.



Figura 83: Picasso, Personajes.



Figura 84: Wifredo Lam, Aguafuerte.

El arte aborígen es frecuentemente representacional, tanto en su contexto religioso, como mágico o profano. Pero con la misma frecuencia, especialmente en lo concerniente al arte religioso, es lo que podríamos llamar abstracto, o altamente convencional. Los observadores poco familiarizados con los estilos aborígenes, clasifican con frecuencia este tipo de arte totalmente representacional y naturalista como abstracto. Pero una tradición particular en sí, prescribe cómo deben ser representados ciertos temas. Los artistas aborígenes no trabajaban desde la naturaleza, ni utilizaban modelos humanos posando para ellos. No se esforzaban en reproducir verosímilmente lo que ellos veían, sino la verdad de sus visiones; utilizaban códigos existentes para expresar lo que querían decir. En algunos casos los resultados eran sorprendentemente realistas, como en el caso de los dibujos de especies naturales del oeste de la Tierra de Arnhem y otros lugares. En otros, donde las formas aceptadas de representación de hombres y mujeres, así como de animales y otros objetos, estaban más rigurosamente formalizadas, el resultado no era una descripción completa de un acontecimiento de la forma que podía ser vista por un observador, sino una declaración simplificada o estilizada del mismo. Además, en el noreste de la Tierra de Arnhem hay dibujos específicos que significan nubes, otros lluvia cayendo, agua, hojas, etc.,. Esta convencionalización está incluso más marcada en Australia Central, con su repertorio de símbolos para diferentes cosas en particular relativamente reducido. Pero todos los diseños, tenían la intención de ser comprendidos por alguien independientemente de su grado de abstracción, es decir, el artista no hablaba sólo

para si mismo. Lo formalista no es más difícil de comprender que lo realista cuando ambos proceden de la misma tradición: parten de un mismo patrón familiar local, incluso si un estilo se puede corresponder mucho más que su opuesto en el mundo físico real. Aunque parte del arte aborígen es simbólico, mucho puede ser inmediatamente comprendido en términos de su temática: hay una gran cantidad de obras que pueden ser identificadas sobre la marcha, tanto si son realistas como si son representaciones muy estilizadas.

Sin embargo, aunque las figuras reales o formas en si, pueden ser fácilmente reconocidas por miembros de la unidad social a la que pertenece el artista, el contexto en el cual aparecen, de forma individual o en combinación con otras, puede que deba necesitar ser explicado. Puede referirse a mitos, contados sólo a ciertos sectores de la comunidad y sólo en algunas ocasiones, por ejemplo, durante una secuencia de iniciación. O si tienen más asociaciones simbólicas, quizá esotéricas o secretas, éstas también deberán ser enseñadas y aprendidas. Aquí influye la diferencia de sexos, el estatus social y ritual, el prestigio: de esta forma, el arte como forma de comunicación puede decirnos algo sobre el posicionamiento y las relaciones sociales. Pero hablando de forma general, la totalidad del arte aborígen tiene una misión que cumplir a través de su significado, bien sea para la totalidad de la comunidad, o para una categoría específica de ésta. Y de esta forma puede resultar exitoso, en cuanto a su intención, exclusivamente entre las personas pertenecientes a esa sociedad, o bien de forma compartida con esta tradición particular (Morphy, H., 2008:9).



**Figura 85:** Niños pintados para ceremonia de circuncisión. Foto: Howard Morphy.

Proporcionalmente a esta externalización de los númenes y héroes míticos disminuye la ornamentación corporal. Cuando los simulacros icónicos no existen, se hace cada oficiante portador, en su cuerpo, de la mitología que el rito representa, como quieren afrontar en la figura 85 y 88 (Cencillo, L., 1998: 320).

#### 4.2. REPRESENTACIÓN DE ELEMENTOS E IDENTIFICACIÓN EN LA PINTURA

Al considerar el estilo, debemos tener en cuenta el muy maduro y vivo arte prehistórico cuyo ejemplos existen todavía a lo largo de todo el continente. Algunas pinturas son sin duda muy antiguas. En algunas zonas del norte cohabitan junto al arte aborigen vivo o actual, antiguas pinturas que son repintadas con capas más recientes. Esto es más frecuente en el oeste de la Tierra de Arnhem, donde están concentradas quizá la mayor cantidad de galerías pintadas de Australia. El mismo contraste de lo nuevo y lo antiguo aparece en las pinturas de *wandjina* de las Kimberleys; resultando ser las más sorprendentes y representativas pinturas de arte parietal tanto por su belleza como por su variedad. Hay miles de lugares con pinturas excepcionales repartidos a lo largo de todo el país.

Un punto curioso es el de la aparente continuidad de algunos estilos de arte durante largos periodos de tiempo. Esto resulta más evidente en lugares donde existe un complejo prehistórico artístico en el mismo contexto territorial donde hay todavía un arte tradicional vivo, como en el oeste de la Tierra de Arnhem y el Western Desert, y a lo largo de la costa noroeste de Kimberley. La continuidad del estilo en las formas representadas en los revestimientos rocosos de los abrigo y cuevas, es especialmente evidente en las últimas dos zonas. En las galerías del oeste de la Tierra de Arnhem, la situación es a menudo diferente. Mientras que allí el tema en cuestión del arte *mimi* continúa siendo significativo, la forma estilística de representación de dichas figuras difiere de las formas más tempranas. El hecho de que las formas más primitivas se llamen ahora *mimi* no significa necesariamente que el pasado fueran vistas como tal. Por otra parte, el incomparable arte de rayos X de esta región parece representar un rasgo de continuidad. Al mismo tiempo, los cambios en la representación son obvios.



Hay un mito aborígen que afirma que los dibujos monocromáticos realizados bien en corteza o sobre piedra, son obra de una especie de duendes invisibles llamados *mimi*. El hecho de que este tipo de arte denominado *mimi* esté cubierto por el policromático arte de rayos X, y que el mito en sí es un intento de explicación de un estilo artístico que no es utilizado por los aborígenes, sugiere, no sólo que el arte *mimi* sea más antiguo, sino que es obra de un grupo cultural ya extinguido (Mountford 1956:528).

Una función del estilo de rayos X era la de servir como ayuda visual en la matanza y despiece del canguro para posteriormente cocinarlo (ver figuras 86 y 87)

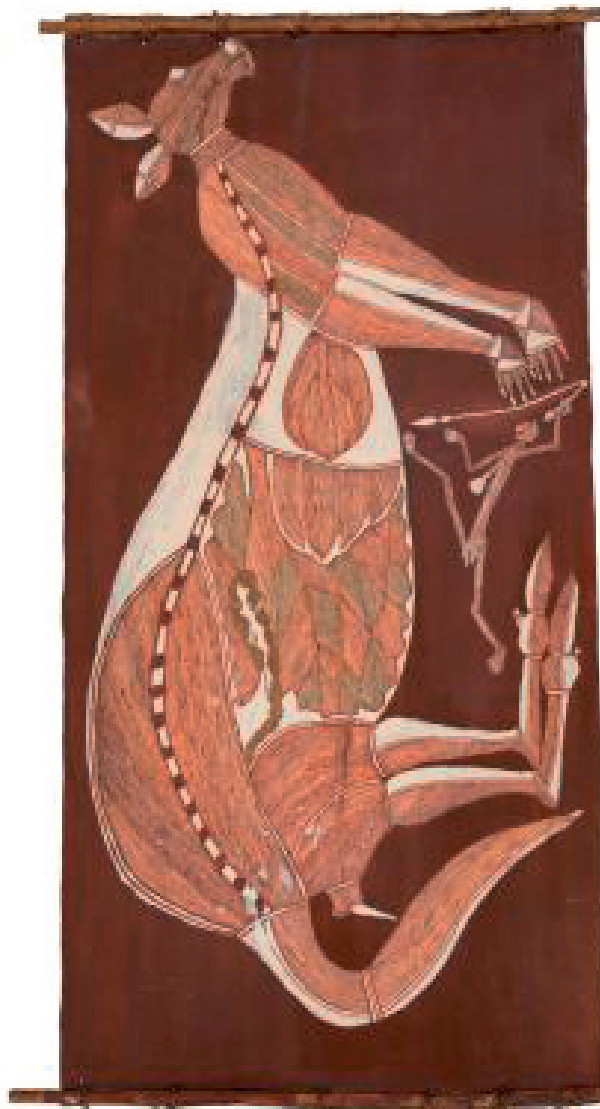


Figura 86: Dick Nguleingulei Murrumurru. Mimi cazando.



**Figura 87:** Dick Nguleingulei Murrumurru. Despiece de Canguro.

La siguiente historia narrada por un aborígen local tiene relación con las pinturas mostradas:

*Hace mucho tiempo los hombres no sabían cómo cortar el canguro hasta que vieron hacerlo a los Mimi. Ellos observaron a los Mimi y los Mimi les enseñaron cómo hacerlo. Ahora copian a los Mimi. Cortan los pies, las manos y la cabeza por separado, luego una pata y luego la otra. Después viene la espalda, pecho y hombros y luego la cola y los cuartos traseros. En tiempos pasados los Mimi enseñaron a los hombres inteligentes cómo cortar el canguro. Hoy en día lo hacemos del mismo modo como ellos nos enseñaron primero. Los hombres viejos enseñaron a los hombres jóvenes cómo hacerlo cuando habían matado un canguro con su lanza. Lo cortaban del mismo modo. Muchas otras tribus lo cortan de forma parecida no lo hacen de forma diferente. Nosotros cortamos y cocinamos el canguro del mismo modo como nos lo enseñaron los Mimi. (Ucko, P.J., 1977:123)*

Los aborígenes actuales siguen cortando el canguro del mismo modo y les enseñan a sus hijos a hacerlo de la misma forma.

Las simples comparaciones entre formas de arte aborígen prehistórico y contemporáneas, son por supuesto, odiosas. Sin saber el contexto y el significado de las formas primitivas, es imposible extrapolar en el pasado desde el presente. Sin embargo, mientras la interpretación aborígen contemporánea de las obras más antiguas es a menudo plausible, no es lo mismo saber lo que esa obra significó para su gente en el pasado. La continuidad del estilo en áreas culturales específicas es, no obstante, persuasiva; y a nivel local es reforzada por el concepto del *Dreaming*, que en sí enfatiza la continuidad en términos de relevancia de los acontecimientos pasados y valores en el presente. Además, el ritual religioso estipulaba que las figuras simbólicas así como los dibujos, tenían que ser producidas de forma o formas tal y como fueron originalmente realizadas en el principio de los tiempos. Nadie supondría que tales emblemas producidos tal y como se hacen hoy en día, incluso utilizando los mismos sistemas tradicionales, son exactamente parecidos a los producidos en tiempos pasados. Sin embargo, la suposición es la de que tienen que ser iguales por varias razones, pero principalmente por la identificación (respecto a ciertas características que debían ser representadas) y porque su eficacia estaría deteriorada si se desviaba demasiado de las formas sociales aceptadas. En suma, parece razonable deducir que la influencia continua de las formas artísticas primitivas fue significativa en la tentativa artística (no innovadora) contemporánea, en adición a las cuestiones de interpretación individual.

Hay otra influencia más que tiene que ver con los estilos culturales locales que podríamos llamarla la influencia topográfica. Hemos enfatizado ya que los aborígenes estaban muy apegados a su tierra y a todo lo relacionado con ella. Por lo tanto, no resulta sorprendente encontrar esta relación reflejada en su arte. Gran parte del arte aborígen contiene dibujos que representan segmentos de su territorio, especialmente en el noreste de la Tierra de Arnhem y en el Western Desert.

En el noroeste de la Tierra de Arnhem, muchas de las pinturas sobre temas mitológicos realizadas en corteza de árbol, representan a éstos en relación con partes específicas del territorio. Igualmente, aquellos relacionados

con emblemas del *mada-mala* (dialecto unitario del clan) suponen registros abstractos de territorios concretos. El mismo tema era y es repetido en la pintura corporal, en los dibujos realizados sobre esculturas, en los postes sagrados secretos, en representaciones en el suelo, etc. En el Western Desert se puede decir que prácticamente todo el arte religioso era esencialmente topográfico, aunque en ciertas ocasiones podían superponerse otros temas.



**Figura 88:** Jóvenes siendo pintados para ceremonia de iniciación. Foto: C.P. Mountford, 1940.

El caso es que, aunque las formas de representación del territorio difieren estilísticamente de una constelación cultural a otra, el hecho de que esto fuera significativo en tantos contextos diferentes, nos demuestra que tiene una correspondencia directa con el desarrollo del estilo. Para expresarlo más sencillamente, la elección del colectivo se inclinaba más hacia el paisaje que hacia la descripción realista del mismo. En la Australia aborigen, ignorando algunas excepciones, fue el paisaje (o la tierra) y el *mito* el tema predominante. El retrato no fue fomentado ni desarrollado excepto de una forma convencional y generalizada. Los caracteres míticos, por ejemplo, eran identificados no tanto por sus características faciales como por los símbolos mostrados en conexión con los mismos.

Los personajes *mimi* representan sobre todo “espíritus” de una familia particularmente numerosa en el llamado “Stone country”, es decir, el país



rocoso. El misterio de las cavernas y la oscuridad de las hendiduras ejercen su influencia, como ocurre en regiones parecidas de otros continentes. Los aborígenes consideran que los fenómenos naturales son una manifestación de los espíritus. La tormenta, por ejemplo, es provocada por el espíritu del rayo, que aparece en las pinturas circundado por una línea que representa una nube. En sus codos y sus rodillas aparecen unas hachuelas de piedra que simbolizan los relámpagos y los rayos (ver figuras 89 y 89b).



Figura 89: Namarrgun, Espíritu del Rayo.

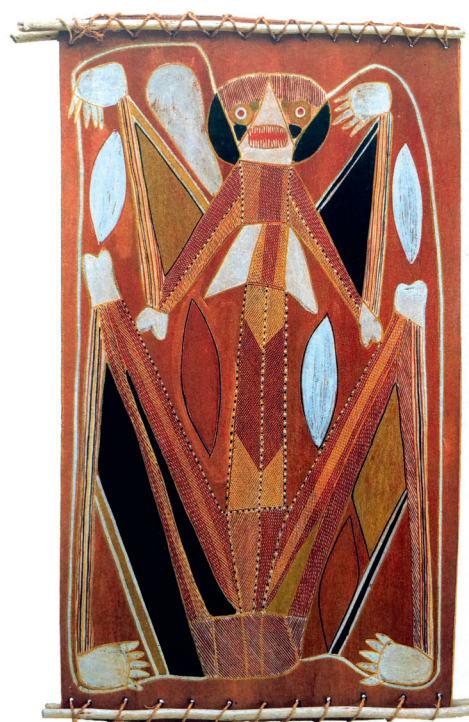


Figura 89b: John Mawurndjul, Namarden, Espíritu del Rayo en forma de mujer.

#### 4.3. MATERIALES Y TÉCNICAS EMPLEADOS

No debemos precipitarnos al pensar que los aborígenes se limitaban a los dibujos lineales, a la pintura de figuras naturalistas, o a la representación de partes u órganos desproporcionados, debido a falta de conocimiento, técnica y habilidad, etc. Tampoco era debido a la indomable naturaleza de la superficie a pintar o el material que iba a ser grabado. Sin duda, los artistas nativos adaptaban su trabajo al material en el cual y con el cual iban a trabajar. Curr, (1886,I:96) observó que:



*mientras el tallador corta bien la madera a lo largo de su fibra, puede que incline la línea hacia una curva, pero cuando un hueso, concha, o un trozo de madera trabajado tiene que tomar una dirección parecida, o si no la misma, que la de la fibra o grano, es casi imposible prevenir que siga la de la fibra, especialmente quizá, cuando la madera es tierna y joven.*

Debemos recordar que los aborígenes son grandes observadores de las especies naturales así como de los objetos que les rodean, y que parte de su trabajo artístico está lejos de ser rudo y tosco incluso a nuestra percepción visual. La razón por la que representan sus temas de forma tosca y con imperfecciones, es porque no necesitan ser exactos ni precisos; el grabado o pintura supone el símbolo de la sombra de las especies, no una réplica de un miembro individual de la misma. Más allá, cuando dibujan o graban un héroe cultural u otro ser mítico con un tamaño irreal, o con un órgano o detalle acentuado, es porque pueden estar centrando la atención en un tema significativo del mito, cuyo significado es evidente para los espectadores instruidos.

Por otra parte, esta prioridad de significado permite al artista mezclar y modificar libremente los temas de una pintura de acuerdo con el total de la composición, del tamaño de la zona en la roca, corteza, o emblema. En muchas zonas de Australia han comprobado las observaciones de Agnes Schulz (1946:55) acerca de algunas galerías de *wandjina* en el norte de Kimberley:

*Es notable el ingenio con que se entretajan las pinturas con las formaciones rocosas. Algunas figuras particulares se resaltan por medio de abombamientos y proyecciones. En ningún lugar hay contradicción; todas las representaciones están tan coordinadas unas con otras y con las rocas, que el efecto resulta orgánico y magnífico.*

Así, al ser ésta una intención simbólica, para indicar el valor y el significado, el artista aborigen se puede dejar llevar, y expresar “su deseo innato por la forma y el color”, por la belleza según la ve, sin interferir en ese propósito, (Morphy, H., 2008:17) como muestran las riquezas simbólica de las figuras 90 y 91 como ejemplo.



Figura 90: Mimi cazando canguro con lanza.



Figura 91: Mimi cazando un canguro.

La preparación de la superficie de la roca aplicando una capa de arcilla blanca era una práctica común para las pinturas *wandjina*, aunque lo que realmente resaltaba eran los rojos y ocre amarillos y negros con los que se pintaban las figuras encima de esta base de fondo. Los informadores aborígenes no tienen inconveniente en describir las técnicas utilizadas e incluso en demostrarlas, aun siendo inflexibles con la creencia de que las pinturas originales no fueron creadas por un hombre mortal. Sin embargo la responsabilidad de su mantenimiento ha recaído en las tribus y éstas se han

preocupado de las posibles represalias en caso de no cuidar esta práctica de forma adecuada (Stubbs, D., Prehistoric Art of Australia, 1974:60). Casi la totalidad de la pintura actual es a dos colores o policromada, y las figuras están generalmente contorneadas en un color diferente al del cuerpo. Esta técnica tiene implicaciones importantes cuando se intenta hacer un registro o rastreo del desarrollo de la obra de arte: las pinturas sólo duran el tiempo que permanece intacto el blanco de la base, y éste no se conserva bien. En los casos de las figuras rojas con caracteres de tipo *wandjina*, es probable que las figuras estuvieran o bien no pintadas sobre base de fondo blanco, o que ésta base blanca fuera tan fina que la pintura o pigmento rojo penetrara a través de ésta hasta llegar a la roca, como muestran las figura 92 y 93.



Figura 92: Figuras danzando con clapsticks o palos de percusión.

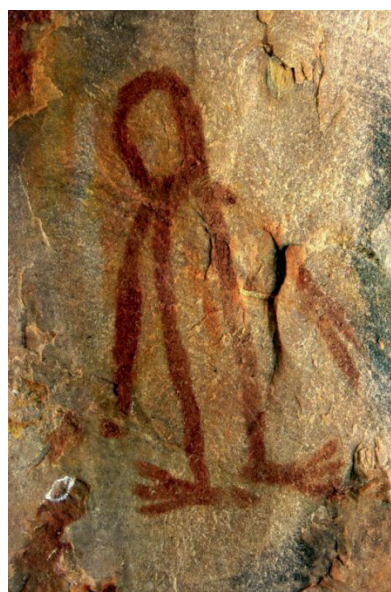


Figura 93: Espíritu mimi

Las lluvias monzónicas que caen sobre Kimberley entre finales de diciembre y marzo, son obra de los *wandjina* según las creencias aborígenes, y éstos entonan canciones para calmar a los espíritus durante estos periodos de tiempo. La llegada de los monzones supone un evento dramático y no resulta sorprendente el hecho de que los aborígenes atribuyan su origen a unos seres sobrenaturales. Esta creencia viene reforzada por el hecho de los cambios que se observan aún a día de hoy en un grupo de pinturas: cuando aumenta la humedad, los ocre se humedecen y los colores de las pinturas se vuelven mucho más vivos, lo que hace que la pintura destaque de forma más pronunciada. Una intensificación similar en cuanto al brillo de los ocre coloreados se puede conseguir aplicando una capa muy fina de barniz sobre éstos, y en algunos países ha sido práctica común la de poner agua sobre las pinturas descoloridas para hacerlas parecer más brillantes, consiguiendo un rápido deterioro en dichas pinturas. En el caso mencionado arriba, las figuras parecen revitalizadas en condiciones de humedad (Crawford, I.M., 1968:33).

Aunque se han encontrado pinturas rupestres en numerosas partes del mundo, en su inmensa mayoría suponen reliquias de culturas muertas, sin embargo en Kimberley las pinturas son todavía de gran importancia para la población nativa aborígen. Ellos todavía pintan las imágenes utilizando las técnicas tradicionales, técnicas que probablemente sean muy similares a aquellas empleadas alguna vez en el pasado incluso en otros países. La siguiente descripción del modo en que los artistas han realizado sus pinturas en la región de Kimberley, puede resultar de ayuda para una mayor comprensión de la pintura rupestre, tanto fuera del territorio continental como en zonas de Australia donde las culturas aborígenes han desaparecido.

Los aborígenes de Kimberley pintan y decoran gran parte de los objetos que utilizan en su vida cotidiana, como por ejemplo, boomerangs y *didjeridus*. Nunca ponen obstáculos a la hora de ser observados en la realización de estas tareas. Sin embargo, la pintura sagrada es otro tema. Los aborígenes son reacios a tocar las pinturas en cuevas, ya que son muy significativas en las mitologías.

El estarcido de manos es la técnica más sencilla de pintura aborígen, la forma queda grabada en la pared cuando se coloca un objeto en la roca y se pinta a su alrededor. Los aborígenes estarcían boomerangs, lanzas, in-



cluso personas, pero las manos eran el objeto más común. El estarcido era una marca de propiedad territorial, de pertenencia a una zona, por lo tanto siempre era realizada por autóctonos y consideraban que no tenían derecho a realizarlo fuera de su entorno. Para ello utilizaban, incluso actualmente, tinte vegetal extraído de ramas de matorral. Primero rasgaban la corteza de la rama, masticaban el tallo, añadían un poco de agua en la boca y pulverizaban la mezcla sobre la mano. Cuando la pintura estaba húmeda, era casi invisible, pero cuando secaba, se volvía de color blanco-amarillento (Hockings, P, 1968:22). Esta técnica se sigue usando hoy en día (figura 94).

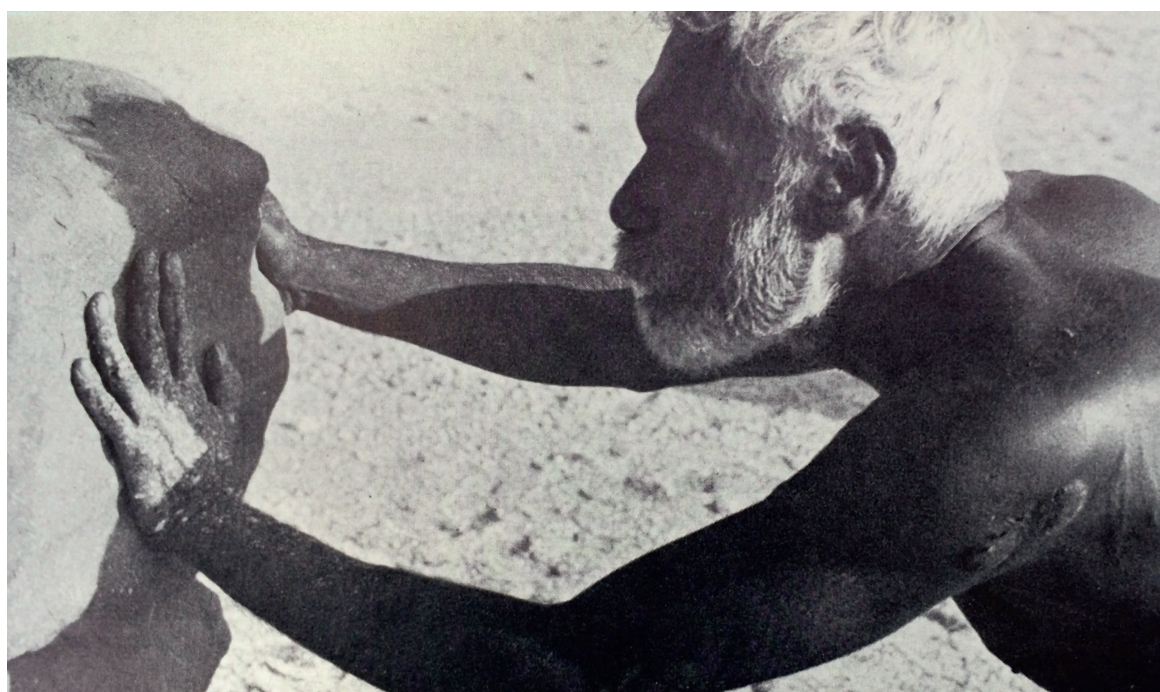


Figura 94: Estarcido de mano en roca.

Los aborígenes utilizan diferentes técnicas para conseguir diferentes efectos. Las imágenes más simples son dibujos monocromáticos en los que un terrón de carbón negro, amarillo ocre o rojo sirven de lápiz. Al pigmento no se le añade agua ni ningún otro tipo de aglutinante. Los artistas que utilizan esta técnica, lo hacen por diversión, y la pintura carece tanto de significado ritual como de elevado mérito artístico. Las pinturas más complicadas son elaboradas con dos, tres o cuatro colores, y para estas pinturas los pigmentos son mezclados con agua y aplicados como pintura. En ocasiones incluso se añade resina para aumentar las propiedades adhesivas. En el este de Kimberley, el cuerpo de la figura es con frecuencia rojo o amarillo y está rodeado por



una serie de puntos blancos. También se añaden líneas blancas y círculos para representar los ojos, boca y ombligo. El cuerpo de la figura puede rellenarse también de color ocre, que es utilizado a modo de lápiz o mezclado con agua para formar la pintura. El ocre blanco siempre se mezcla con agua. Los puntos y las líneas finas se aplican con una brocha realizada con ramitas, briznas de hierba y como es común hoy en día, rematado por un palillo que sirve de sujeción para manejarlo. Si se utiliza una ramita, generalmente se mastica el extremo para hacer una especie de pincel fibroso (figura 95).

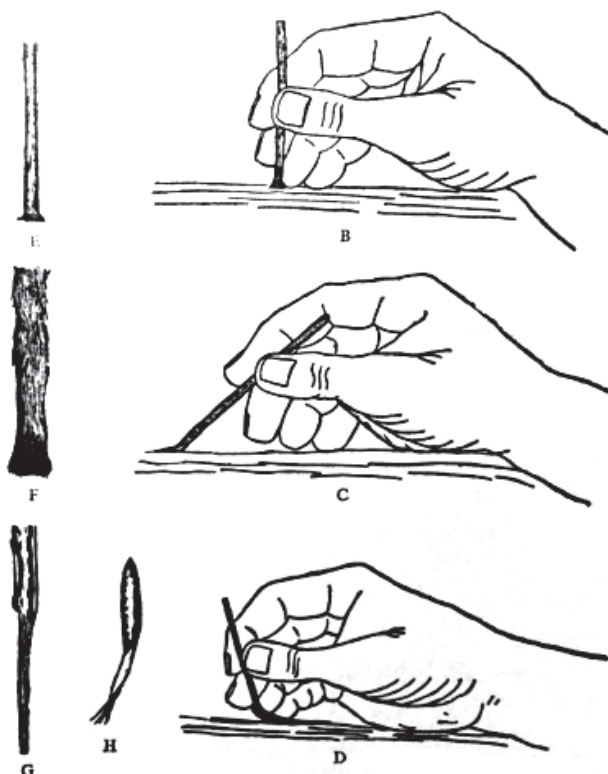
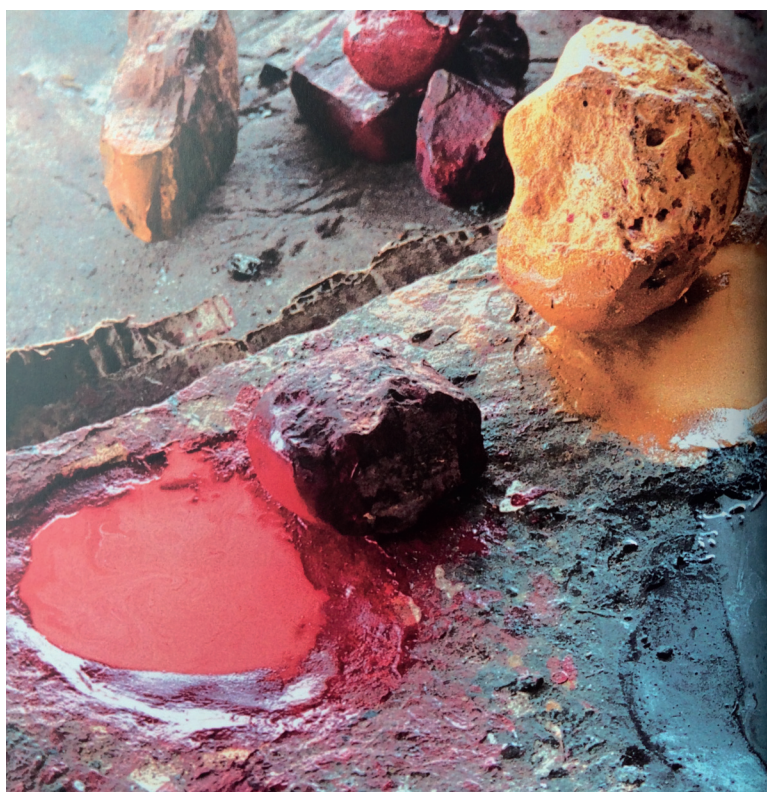


Figura 95: Diferentes tipos de pinceles usados en la zona de Arnhem Land.

Cuando se usan tres o más colores (figura 96), la pintura puede ser similar en estilo a las figuras bicolor, pero los artistas, frecuentemente preparan un fondo blanco y aplican sus ocre coloreados sobre éste. El fondo blanco se prepara del siguiente modo: el artista encuentra una piedra plana para usar a modo de paleta para moler, aquí va frotando el ocre mientras va añadiendo agua. Cuando ha obtenido una cantidad considerable de pintura, sumerge la mano y la extiende sobre la zona a pintar. Esta preparación cubre cualquier mancha de agua, variaciones de color o cualquier pintura que ya esté en la pared de la roca.



**Figura 96:** Elaboración de pigmentos.

Sobre el fondo blanco se aplican las líneas rojas, amarillas o negras: las líneas gruesas con los dedos y las finas con pincel.

Cuando se ha completado la figura de un animal o persona, el artista puede añadir una fina salpicadura de pintura blanca sobre la misma. esto se puede realizar pulverizando ocre directamente desde la boca o cogiendo un puñado de pintura fresca y salpicándolo sobre la pintura con los dedos.

#### 4.3.1 REPINTADO Y RETOCADO DE PINTURAS ABORÍGENES ANTIGUAS

Actualmente cuando un pintor aborigen local visita una cueva o pared rocosa, establece una conversación con las figuras representadas antes de comenzar el proceso de repintado de las mismas. Si se trata, por ejemplo, de los espíritus *wandjina* artífices de la lluvia, les pide que no se enfaden con él enviándole lluvias torrenciales, sino que por el contrario estén satisfechos de que vayan a ser nuevamente repintados. El repintado de las figuras se realiza parcheando las zonas dañadas con pintura y haciendo las mínimas variaciones

con las originales, siendo extremadamente cuidadoso de seguir las líneas de la pintura anterior. Primero se retoca el fondo blanco que aparece generalmente muy deteriorado, aplicando la pintura con los dedos, y luego se repintan los ojos y la nariz (en el caso de las figuras *wandjina* anteriormente mencionadas, ver figuras 97, 98, 99 y 100) aplicando una mezcla de carbón en polvo y agua en cantidades iguales. El tercer color en la pintura es el rojo, y al ser con líneas rojas en este caso mucho más finas que las negras, el artista fabrica un pincel masticando el extremo de una rama de arbusto hasta convertirlo en una masa fibrosa, aplicando posteriormente la pintura con este instrumento.



Figura 97: Repintado de wandjina.

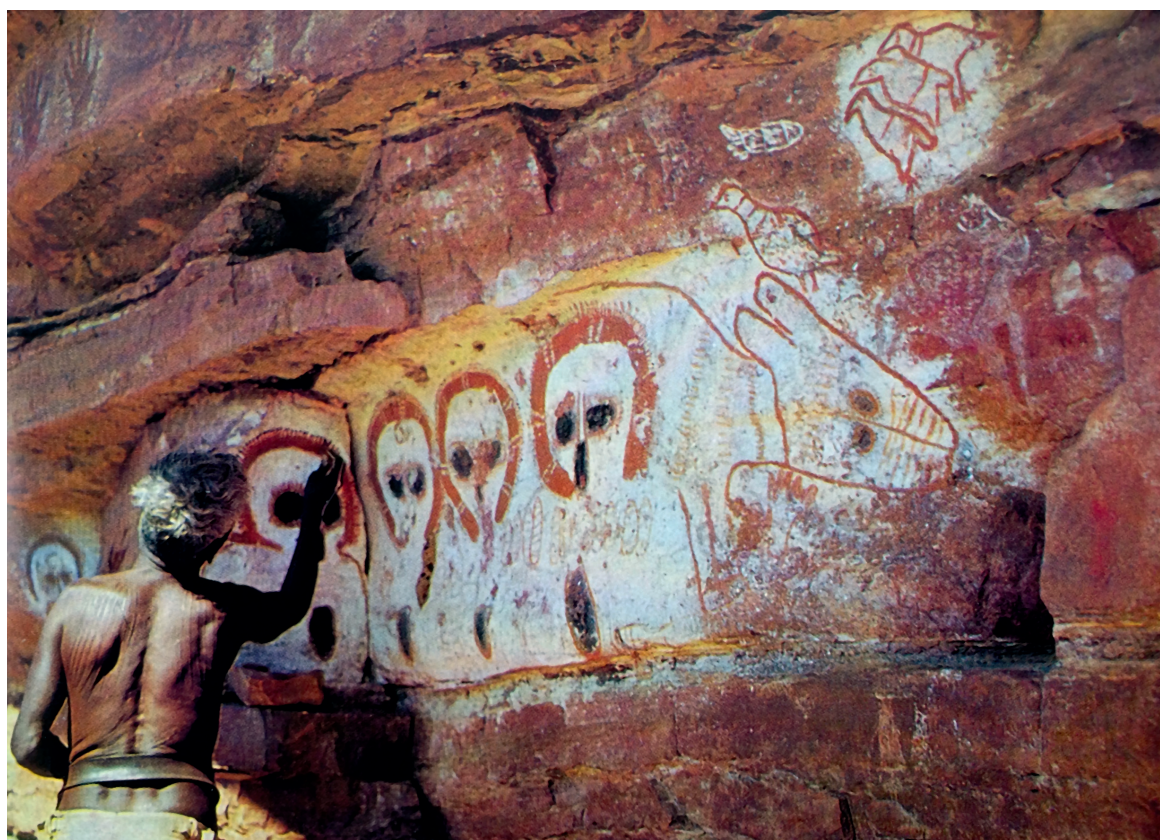


Figura 98: La pintura negra de la nariz y los ojos se aplica con la mano.



Figura 99: Fabricando un pincel masticando el extremo de una ramita.





**Figura 100:** Artista local aborigen restaurando una pintura en Mamadai.

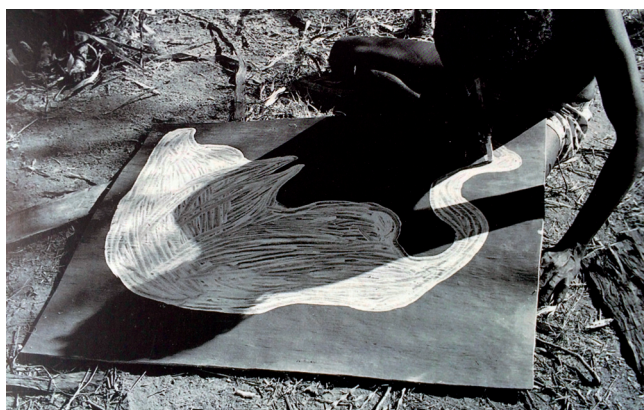
Una vez restaurada la figura por completo, se retoca el negro de los ojos y la nariz de las figuras adyacentes. Todo el proceso puede durar un par de horas dependiendo del tamaño de la pintura y una vez concluido, el artista se dirige de nuevo a las figuras pidiéndoles una vez más que no traigan lluvia ya que les ha hecho revivir, les dice que su mirada vuelve a tener vida como la suya y por ello deben estar felices.

#### 4.3.2 MATERIA PICTÓRICA Y CORTEZA

Un factor más de influencia tiene que ver con los materiales disponibles y las técnicas que utilizaban por costumbre. Los colores básicos eran, rojo, blanco, amarillo y negro (ocres y carbón), espuma de mar y manganoso, friccionado sobre piedras planas y humedecido con agua. En la costa norte de la Tierra de Arnhem se utilizaban los tubérculos de orquídea como adhesivo mezclando su extracto líquido con el ocre también líquido.



**Figura 101:** Extracción de la corteza del árbol de eucalipto para posteriormente pintar sobre ella.



**Figura 102:** Artista pintando sobre corteza de eucalipto en el suelo.

De las diferentes formas de arte practicadas por los aborígenes australianos, la pintura en corteza es la más característica y la que predomina hoy en día. Este tipo de pintura, como dice su nombre, se realiza sobre trozos de corteza de una variedad de eucalipto, que es el árbol más difundido en Australia (ver figura 101). El eucalipto proporciona una materia fácil de encontrar, manejable y cómoda. El árbol tiene que estar sano y su tronco recto, y la corteza no puede presentar grietas. Una vez cortado un trozo con un machete se desbasta y se limpia, a continuación se calienta esa plancha sobre el fuego, curvándola con la rodilla o con el pie hasta que queda bien plana. Luego, se coloca debajo de un montón de piedras o de arena para que ésta no se doble. Al cabo de unos días, está ya lo bastante seca como para poder



pintarla (ver figura 102). La primera capa protectora suele aplicarse en la parte interna, que es más lisa, a continuación se embadurna con una sustancia pegajosa procedente del tallo de una orquídea silvestre.



**Figura 103:** Pigmento rojo ocre.

Los colores utilizados para pintar las cortezas son amarillo, rojo y castaño (ocres naturales, figuras 103 y 105), blanco (caolín o yeso, figura 104) y negro (generalmente carboncillo machacado). Los aborígenes protegen celosamente los sitios de donde se proveen de buenos colores: los ocres naturales, que dan mejores tintes, son utilizados como moneda de intercambio. Los pinceles son ramitas de madera masticadas en uno de sus extremos o cañas que llevan adheridos pelos, hilos vegetales, fragmentos de pluma, o bien hojas recortadas. En Groote Eylandt se usan pequeños fragmentos de corteza de papel a modo de pinceles.



**Figura 104:** Caolín (pigmento blanco natural).

En lo que se refiere a la pintura en corteza, el artista sostiene la hoja en sus rodillas o bien se coloca en el suelo. Mientras está pintando, o mueve la

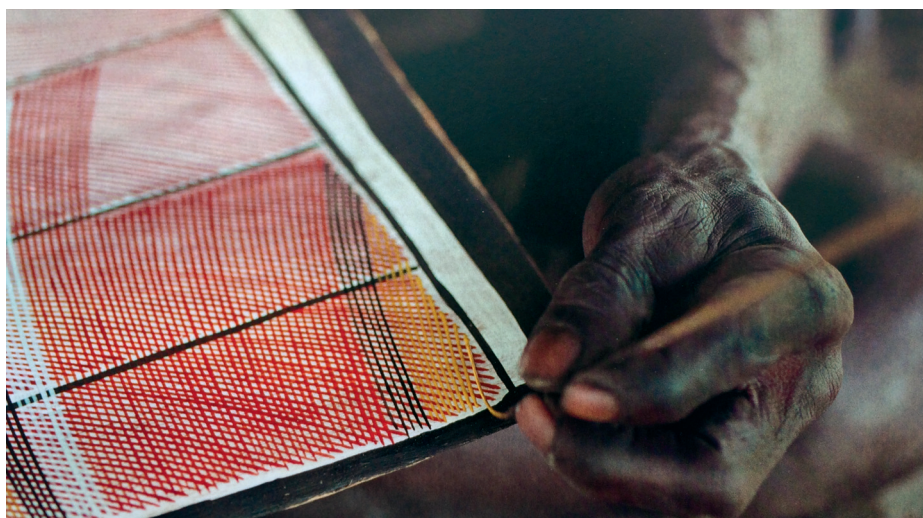
hoja para adaptarla al dibujo o bien se desplaza él alrededor de la misma. Para apreciar al máximo los ejemplos del este de la Tierra de Arnhem, es necesario realizar estos mismos movimientos, es decir, no observar la pintura sólo desde un punto de vista sino también alrededor de ella. Strehlow describe esto muy bien en relación al arte de las *tjurunga*; según él, los motivos en si mismos son derivados de la visión desde un plano superior de las huellas y marcas en el suelo. Hay algunas opiniones que defienden que algunos diseños tienen una intención meramente decorativa, y no tienen ningún significado añadido. Sir Herbert Read (Marian W. Smith, ed., 1961:17) habla de los “complejos diseños en forma de meandros sobre conchas de perla” o los “complicados dibujos en los bastones ceremoniales” como si fueran fruto del horror vacui, “un instinto para borrar el vacío del espacio sin sentido”. Esto no es necesariamente así cuando todos los dibujos tienen un sentido. Los diseños en la concha de perla, por ejemplo, pueden tener diferentes significados: las huellas de un ser ancestral, marcas de las mareas en una playa, nubes ascendentes, etc.,. En el caso del bastón ceremonial, cada marca puede ser interpretada. Aparte de esto, hay que tener en cuenta más de cerca la situación local, antes de imputar a los artistas por un exceso de decoración del espacio. El oeste de la Tierra de Arnhem es un caso puntual, ya que Strehlow ha observado que precisamente las *churinga* que no aparecen decoradas son consideradas más importantes que aquellas que portan diseños convencionales.



Figura 105: Rojo ocre.

Los artistas aborígenes de todo el continente tenían pocas herramientas y técnicas a su disposición, y este hecho en si mismo impuso límites en su desarrollo artístico. La forma en que fueron superados en algunos casos

no tiene nada de genial. Básicamente, habían cuatro colores. Para pintar utilizaban sus dedos, pequeñas ramas que masticaban en ocasiones, y pinceles de varios tipos. Las zonas del cuerpo de las figuras *wandjina*, con frecuencia son cubiertas de líneas o líneas formadas por puntos. Los puntos son aplicados con pinceles hechos con fragmentos de hierba o ramitas que a veces son también previamente masticados. El tamaño mínimo tanto de la línea como de los puntos es de aproximadamente unos tres milímetros.



**Figura 106:** Técnica de líneas entrecruzadas, Milmilngkan, 2004.

Para la talla y el grabado o incisión utilizaban cuchillos de piedra, hachas, azuelas, cinces, mazas de piedra, etc.; en el norte, tras el contacto con Indonesia, se añadieron el uso del papel de lija de piel de tiburón y hierro. Pintaban sobre piedra, piel, corteza, y en los objetos tallados en madera que realizaban. También construían una amplia variedad de emblemas diferentes; y para decoración usaban sangre, plumas, flores, algodón en rama, y cuerda hecha con cabello humano, piel de animales, o fibras vegetales. Abreviando, utilizaban casi todo lo que tenían a su disposición. Algunas de sus obras no están muy bien acabadas o son toscas, sin embargo otras son auténticas obras maestras. También hay que destacar que no todos los aborígenes son artistas únicos, al igual que en nuestra sociedad hay algunos que son más competentes que otros (figura 106).

Hay una tendencia por parte de muchos escritores, incluso de historiadores del arte, de hablar generalmente sobre al arte aborígen como si fuera comparable al arte paleolítico europeo: esta sugerencia, de algún modo, representa una “supervivencia primitiva” que nos dará información sobre los

orígenes del arte. Sir Herbert Read (Marian W. Smith, ed., 1961:14-21), acepta que esta opinión considerando que “no parece que haya ninguna razón válida por la que (la vida filosófica y social del hombre paleolítico en Europa) debería diferenciarse mucho de la del hombre primitivo de Australia(...)”. Se pueden formular muchas preguntas y respuestas, una serie de preguntas acerca del arte prehistórico, en base al material aborígen australiano. Pero no se pueden obtener respuestas válidas por semejantes medios, ya que el arte aborígen disponible de hoy en día es contemporáneo, o casi contemporáneo.

Es cierto que algunas pinturas rupestres y grabados en roca puede ser bastante antiguos, y pueden legítimamente denominarse como prehistóricos (ver entre otras figuras 2, 5, 10, 16, 26, 34 y 48); algunos diseños más recientes han sido superpuestos sobre éstos, y no queda gente con vida capaz de decirnos nada acerca del significado de aquellas que parecen ser más antiguas, sólo podemos hacer conjeturas sobre ellas. Pero aparte de esto, casi todas las ilustraciones aquí mostradas se refieren a arte aborígen contemporáneo; y esto no tiene asociaciones especiales con el arte del paleolítico o el hombre de la edad de piedra.

Hablar del arte aborígen en este sentido, como primitivo, es insuficiente. Las sociedades aborígenes a lo largo de los siglos desarrollaron sus propios estilos particulares, como ha sido el caso en otras partes del mundo. No debemos evaluarlo según el nuestro. Nosotros tenemos muchos estilos diferentes de arte; los aborígenes también, con diferencias entre una y otra parte del continente. Los límites con los que trabajaban los artistas aborígenes (en relación a la variedad de materiales y técnicas que tenían disponibles, y la demanda de conformidad según el estándar tradicional) no impidió el desarrollo de formas de arte sofisticadas.

Lo que observamos no es en ningún sentido un arte experimental sin procesar, o un arte en sus primeros estados de desarrollo. Aunque en el pasado se halla considerado como un arte “infantil” se ha demostrado que en su totalidad se trata de un arte maduro, adulto, reflexivo sobre la vida cultural y social de su gente, de sus valores básicos y de su visión del mundo. También resulta enormemente satisfactorio tanto para el artista como para los demás: no sólo porque es estéticamente eficiente y conforme a los cánones del gusto local, sino, más importante, porque en cuanto a diseño y temas tratados está integrado de forma muy cercana con la vida de la gente, tanto en su parte religiosa como en la profana.



## 5. RESUMEN Y CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

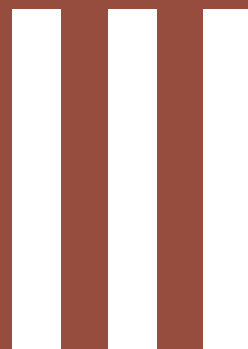
Resumiendo este largo capítulo de los antecedentes históricos de la cultura aborigen australiana, podemos sacar la conclusión de que el arte está casi totalmente ligado a la mitología tribal y a los ritos derivados de ésta. Podemos afirmar que el concepto religioso no está muy lejano en la producción del arte aborigen tradicional. Todo lo que aparece asociado al término de Tiempo del Sueño o *Dreaming*, y es difícil encontrar algo que no esté relacionado con ello, tiene un carácter religioso. Debemos tener en cuenta que la religión aborigen no era un sistema místico diseñado para aislar a la gente de las realidades que debían afrontar para su subsistencia, ni tenía como fin el de poder relacionarse con otros. Estaba basada en una fe profunda en la capacidad de apoyo y energía de los dioses (es decir, de los espíritus y seres míticos) quienes eran a su vez directa e indirectamente responsables del mantenimiento del *status quo* de todas las criaturas, seres humanos y especies naturales, así como de las fuerzas que rigen el medio ambiente y la naturaleza. Estos aseguraban el vínculo entre lo material y lo espiritual, lo tangible y lo intangible. Se creía que éstos coexistían como ingredientes esenciales dentro de la perspectiva aborigen. Combinaban a la vez los principios finitos e infinitos (Berndt, R.&C.H., Stanton, J.E., 1982:49).

En todos los continentes y culturas hay una dualidad de lenguajes expresivos de las realidades de referencia (trascendentes a la cotidianidad) que los mitos representan, pero lenguajes que entre sí suelen conectar con mitos más complejos y tardíos. Las categorías míticas de estos lenguajes, bajo una u otra figura, son los siguientes de forma universal:

- Distinción de lo sagrado y lo profano
- Distinción de lo aparente y lo oculto  
(secreto, místico, misterioso, reservado para iniciados)
- Dialéctica de lo viejo y lo joven
- Origen cultural de la muerte  
(no entendida como un hecho biológico puro)
- Origen sobrenatural de los bienes básicos  
(lo que importa al hombre arcaico)

- Carácter sagrado del arte aborígen en función del mito y el ritual
- El arte, para la cultura aborígen, tiene siempre una funcionalidad
- El arte aborígen no se puede interpretar o comprender con las pautas de percepción occidentales acerca de la obra de arte. Sin embargo hemos podido afrontar cómo la interiorización imaginaria moderna confluye en ese carácter sintético y abstracto o estilizado que sustenta el lado simbólico y narrativo aborígen.
- Carácter didáctico de la pintura aborígen australiana, intenta mostrar la manera de actuar en la vida y la interacción con la naturaleza
- El conocimiento del mito por parte de las tribus permite al artista realizar demostraciones del mismo, en ocasiones de forma más simplificada, sabiendo que serán identificados o bien explicados en ceremonias rituales por el sabio del clan o tribu a los iniciados.
- Sin embargo hemos podido afrontar cómo la interiorización imaginaria moderna confluye en ese carácter sintético y abstracto o estilizado que sustenta el lado simbólico y narrativo del arte aborígen.

CAPÍTULO



## MARCO TEÓRICO II

FUNDAMENTACIÓN Y DESARROLLO  
DE LA INVESTIGACIÓN:  
LAS VANGUARDIAS DE COMIENZOS DEL SIGLO XX





## I. PRESENTACIÓN DE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS DEL SIGLO XX

### 1.1. CUBO-FUTURISMO: MALEVITCH, MATIUSHIN Y SUS CÍRCULOS 1911-1913

Los cubo-futuristas se desarrollaron gradualmente entre 1911 y 1913 a partir de un grupo de poetas de Moscú asociados con la sociedad de la exposición *Sota de Diamantes*. Los miembros del nuevo movimiento incluía a los tres hermanos Burliuk: David, poeta, pintor y fuerza organizadora del grupo; Vladimir, pintor; y Nikolai, poeta. Los poetas Velimir Khlebnikov y Kruchenykh fueron sus primeros teóricos. Los artistas que inicialmente se asociaron con los cubo-futuristas, principalmente como ilustradores de pequeños panfletos de prosa y poesía, incluían a Malevich (ver figura 111), Mikhail Larionov, y Natalia Goncharova (los dos últimos rompieron completamente con David Burliuk y los cubo-futuristas en 1912). El poeta Vladimir Mayakovski, que más tarde se convertiría en el miembro literario con más renombre del grupo, fue descubierto por Burliuk en 1911 cuando Mayakovski era aún estudiante de arte.

A comienzos de 1913 los cubo-futuristas se asociaban así mismos como una división independiente de la organización Unión de arte de la Juventud en San Petersburgo. Esto les puso en contacto con Matyushin (figuras 107 y 108), la artista y poeta Elena Guro, y la pintora Olga Rozanova. Otros participantes de las actividades cubo-futuristas incluían a Alexandra Exter, Benedict Livshits, Vasilii Kamensky, y Vladimir Tatlin. En 1915, debido sobre todo a las presiones de la Primera Guerra Mundial, el grupo había perdido su cohesión.

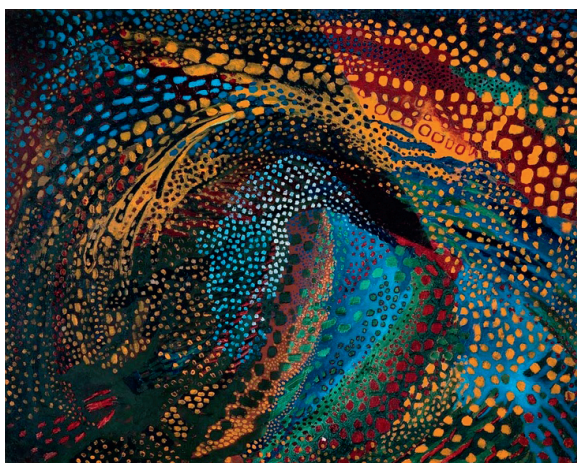
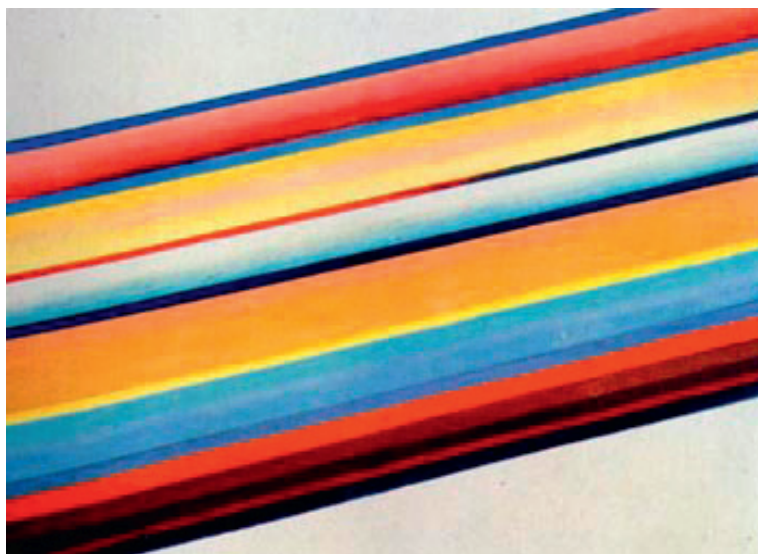


Figura 107: Painterly Musical Construction, Matyushin, 1918.



**Figura 108:** Movement in Space, Matyushin, 1918.

En 1914 muchos de estos artistas empezaron a estar descontentos con las limitaciones estilísticas del Cubismo y el Futurismo, y cuando la Unión de arte de la Juventud se disolvió a comienzos de ese año, empezaron ávidamente a explorar nuevas direcciones. La solución de Malevich, al callejón sin salida estilístico, fue el Suprematismo que desarrolló en 1915, un rechazo final al mundo de objetos visibles sobre el cual habían estado basados todos los anteriores estilos de arte y poesía. Matiushin participó durante un tiempo en el *Flowers of the Universal Flowering* de Pavel Filonov, un grupo de artistas dedicado a seguir las técnicas y el estilo del arte analítico. La pintura de Filonov estaba encriptada de tal modo que era completamente no-representacional para el observador. Su intención era la de que los objetos se entremezclaran, que florecieran entre ellos para convertirse en algo totalmente diferente, en un intento de hacer que el mundo invisible del alma se hiciera visible en el lienzo.

Filonov, amigo cercano de los cubo-futuristas, había sido miembro de la Unión de arte de la Juventud. Llamó su estilo de pintura “analítica” y estuvo trabajando en un manifiesto sobre su teoría artística, “*The Made Paintings*” el cual estableció muchos de los principios de su realismo analítico. En 1915 Matyushin publica *Propeven o prorosli mirovoi* (Canto del Florecimiento Universal, figura 109), dos largos poemas neologísticos, letanías de los horrores de la guerra, sucedidos por la última trascendencia de la humanidad según la visión de luz y armonía de Filonov.



Figura 109: Propeven o prorosli mirovoi (Canto del Florecimiento Universal), Pavel Filonov, 1915.

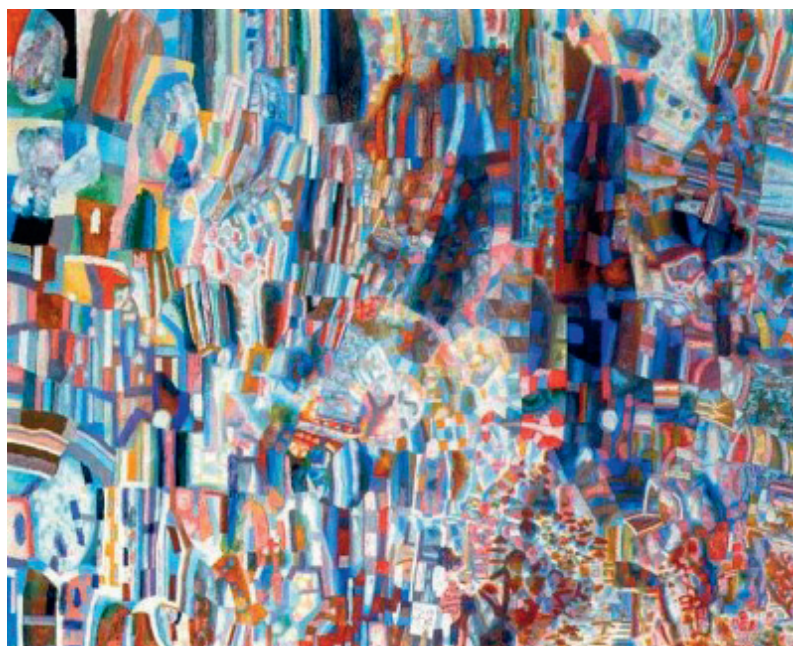


Figura 110: Pavel Filonov.

La revolución rusa de 1917 obligó a la reestructuración de todas las instituciones sociales, incluidas las escuelas de arte y los museos, lo que ofreció a la vanguardia una oportunidad de participación más activa en el establecimiento del arte. En otoño de 1918 Matyushin, que enfatiza el elemento intuitivo del proceso creativo (Bowlit, J.E., 1988: 102), es nombrado profesor en los Estudios de Enseñanza de Arte Libre del estado de Petrogra-



do, la reorganizada Academia Imperial de las Artes, donde dedicó su estudio al "realismo espacial". Fue aquí y posteriormente en su departamento de cultura orgánica Instituto Estatal de Cultura Artística, en Leningrado, donde Matyushin y sus estudiantes derivaron su arte del experimento en laboratorio a la percepción.

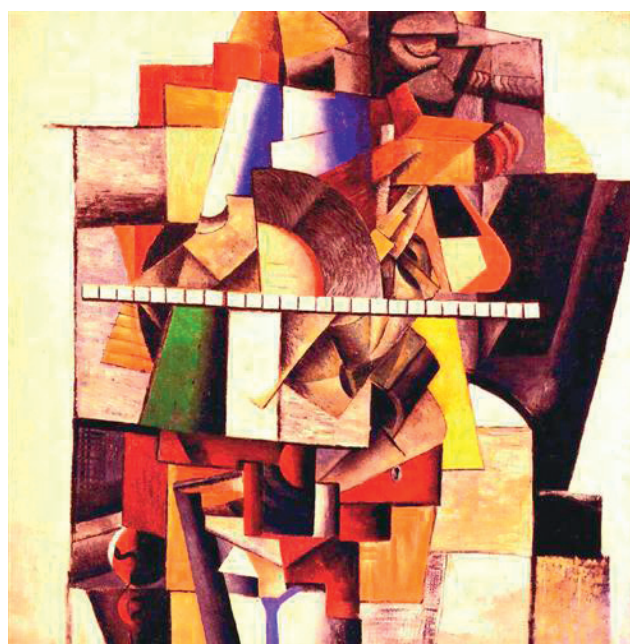


Figura 111: Malevich, K., Retrato de M.V. Matyushin, 1913.

Al poco tiempo, Filonov dirigía el departamento de ideología general del Instituto de Estado, que intentó crear una teoría sintética del arte moderno basada en los resultados obtenidos en los otros departamentos hasta que en 1915 organiza el Colectivo de Maestros de Arte Analítico, donde enseñó su método de *made paintings* a un gran número de estudiantes (Worringer: W., 1911: 597-598). Desde octubre de 1924 a febrero de 1926 Malevich ejerció de director en el Instituto de Estado y al mismo tiempo dirigió sus propios experimentos en el departamento técnico y formal que dirigía. El trabajo de estos artistas asumió un carácter más experimental y pedagógico en 1920, pero en cualquier caso fue una extensión intacta de las ideas artísticas que comenzaron mucho antes de la revolución.

Para Malevich, Kruchenykh, y Matyushin, el cubo-futurismo siempre había sido el arte de lo trascendente, expresando la conciencia altamente desarrollada de las especies futuras de la humanidad que poseerían nuevas formas



de ver así como un nuevo lenguaje universal. Las teorías de pintura y escritura asociadas al cubo-futurismo, según indica Kruchenykh en una variedad de escritos, postula una revolución en la conciencia humana, un cambio físico evolutivo que alteraría la conciencia a un estado similar al alcanzado por medio de la disciplina espiritual del Yoga. De hecho, los conceptos místicos orientales se fundieron tanto con la teoría cubo-futurista que ahora resulta difícil aislarlos y clasificarlos como meras fuentes de ideas vanguardistas, son las bases conceptuales de toda la estética; motivaron el acercamiento a un lenguaje poético y a la realización del arte en general.

La disciplina espiritual y mental del Yoga, especialmente la popularizada por Vivekananda y sus seguidores, fue una constante inspiración de gran envergadura para el teosofista ruso P. D. Ouspensky y todos los escritores teosóficos. Ouspensky recopiló y publicó varias versiones no rusas de pensamientos populares místicos orientales, convirtiéndose así en una gran influencia y Kruchenykh se refiere a él en particular en su importante ensayo teórico *“Novye puti slova”* (Nuevas formas de la palabra). Matyushin era bien conocido por su afinidad a la filosofía del hiperespacio de Ouspensky, sin embargo él y varios de los otros cubo-futuristas estudiaron Yoga y otras prácticas orientales más directamente.

En *Tertium Organum* de Ouspensky, publicado en 1911, describe los cuatro estados del desarrollo espiritual que se caracterizan en parte por la habilidad de percibir cada una de las cuatro dimensiones espaciales:

*Un sentimiento de espacio tetra-dimensional. Un nuevo sentido del tiempo. El tiempo del universo. Conciencia cósmica. Realidad del infinito. Un sentimiento de comunidad con todo el mundo. La unión de todo. La sensación del mundo en armonía. Una nueva moral. El nacimiento del superhombre. (Ouspensky, 1911: 260).*

Este tipo de visión sintética de la evolución física y orgánica es la base conceptual de gran parte de la estética cubo-futurista. Para los cubo-futuristas, que pensaban que los artistas y los profetas eran más avanzados que las masas, la prueba, de su avanzado estado evolutivo, era la creciente participación en esta conciencia del universo vital.

Las exploraciones estilísticas de los primeros modernistas rusos estaban motivadas por la necesidad de adaptar estos conceptos en el arte y la poesía de forma adecuada. En la búsqueda de la expresión poética en el plano elevado de la conciencia humana, Kruchenykh y los cubo-futuristas empezaron a entrar en contacto con las sectas religiosas rusas y el “habla en lenguas” fruto de sus experiencias extáticas. Lodyzhenskii reivindica que en el momento de éxtasis religioso, cuando los seguidores emiten un flujo automático de palabras sin sentido, se encuentran en “un estado cercano a samadhi” (Lodyzhenskii, 2011: 225). La información detallada sobre los métodos de culto practicados por grupos tales como los Flagelantes y los Castradores, había sido enterrada junto a los informes antropológicos etnográficos de campo realizados por varios cuerpos gubernamentales durante el siglo diecinueve; en 1908 esta información fue recopilada y analizada por el filósofo D.G., Konovalov. En *Religiozniy ekstaz v russkom misticheskom sektantstve* (Éxtasis religioso en el sectarismo místico ruso) dio una descripción física del estado de éxtasis: el cambio de funcionamiento orgánico de los participantes, sus emocionantes expresiones faciales y movimientos corporales, y sus elocuciones automáticas en el momento culminante del éxtasis, el habla en lenguas. A partir de los informes etnográficos de campo pudo reproducir una variedad de “palabras” inexistentes, en ocasiones rimas y versos producidas por los fieles, y lo relaciona con la glosolalia, una lengua que muchos defienden como un nuevo idioma. Algunos sectarios pensaban que su discurso automático era en alguna lengua extranjera desconocida para ellos, lenguas en las que se podían incluso mantener conversaciones; un grupo llegó a llamarla la “lengua de Jerusalén” (Konovalov, D.G., 1908: 168).

La poesía zaum de Kruchenykh está inspirada en la percepción directa de la expresión de la persona en el estado de superconciencia de samadhi. Malevich, antes de descubrir el Suprematismo, había tenido la esperanza de que su estilo de pintura cubista hubiera podido funcionar como la expresión visual de zaum. Matyushin había entremezclado citas de *Chetvertoe izmerenie* y *Tertium Organum* de Ouspensky en su traducción de los extractos de *Du Cubisme* (1912) de Albert Gleizes y Jean Metzinger, insinuando una analogía entre la visión cubista, con sus implicaciones de altas geometrías, y zaum (Matyushin, M.V., 1913: 25-34).

Por la misma razón, entre 1912 y 1913 Malevich caracterizaba el estilo de sus pinturas cubistas de figuras de campesinos ubicadas en un paisaje, tales como *Mañana en el Pueblo tras la Tormenta de Nieve*, 1912 (ver figura 112), y *El Leñador*, 1912 (figura 113), como “realismo Zaum”; claramente no pretendía ser irracional sino expresar un concreto, pero elevado, orden de la realidad. En el verano de 1913 le escribió a Matyushin:

*Hemos llegado tan lejos como para rechazar la razón, pero rechazamos la razón porque ha crecido en nosotros otro tipo de razón, que en comparación con la que hemos rechazado se puede llamar más allá de la razón (zaumnyi) que también tiene una ley, construcción y sentido, y sólo aprendiendo esto podremos tener un trabajo basado en la ley de lo verdaderamente nuevo “más allá de la razón.” Esta razón ha encontrado el Cubismo como medio para expresar algo(...)*

*Hemos llegado más allá de la razón. No se si coincides conmigo o no, pero estoy empezando a comprender que en este más allá de la razón hay también una estricta ley que otorga a los cuadros su derecho a la existencia. Y ni una sola línea debe ser dibujada sin la conciencia de esta ley; sólo entonces estamos vivos. (Malevich, K., 1913:11)*



Figura 112: *Mañana en el Pueblo tras la Tormenta de Nieve*, Malevich, 1913.



Figura 113: Kazimir Malevich, El Leñador, 1912.

De este modo, incluso antes del desarrollo del Suprematismo, lo que Malevich tenía en mente para su arte no era una expresión intuitiva personal sino un arte racional y bien pensado en última instancia, un arte calculado para exigir al observador la superlógica disponible sólo en el estado de zaum.

En 1914 Malevich adquiere un nuevo estilo de pintura pero con el mismo propósito en mente. Sus pinturas del periodo Alogista intentan reflejar lo ilusorio de la apariencia exterior. Obras como *Un Inglés en Moscú*, 1913-1914 (ver figura 114), y *Composición con la Mona Lisa*, 1914 (figura 115), proyectan una densa colección de imágenes en su totalidad y de forma parcial, palabras, elementos de collage, objetos sujetos al lienzo, y títulos desconcertantes.



Figura 114: Malevich, Un Inglés en Moscú, 1913-1914.



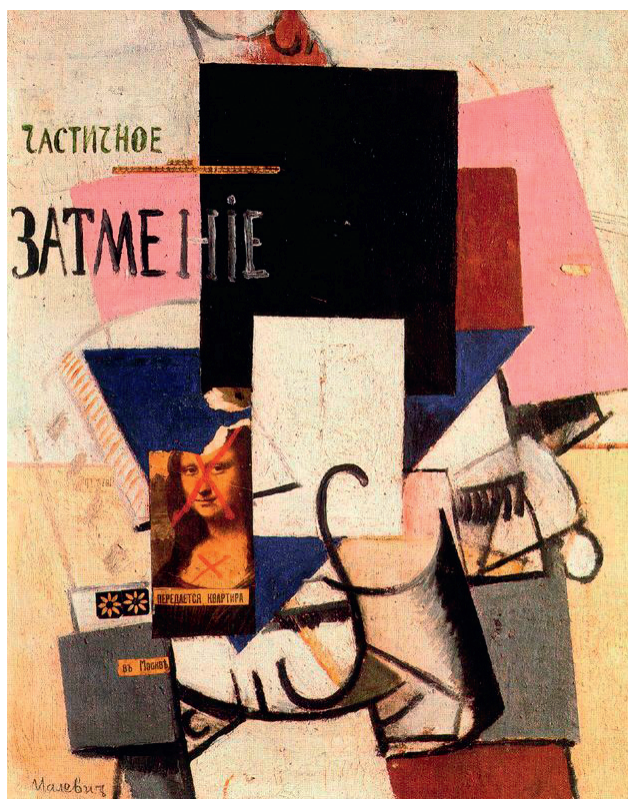


Figura 115: Malevich, Composición con la Mona Lisa, 1914.

Esta obras herméticas, aunque descifrables, se resisten a cualquier comprensión fácil por parte del espectador porque reemplazan la “más alta geometría” estructural del Cubismo con la lógica secreta del contenido ideado por el artista.

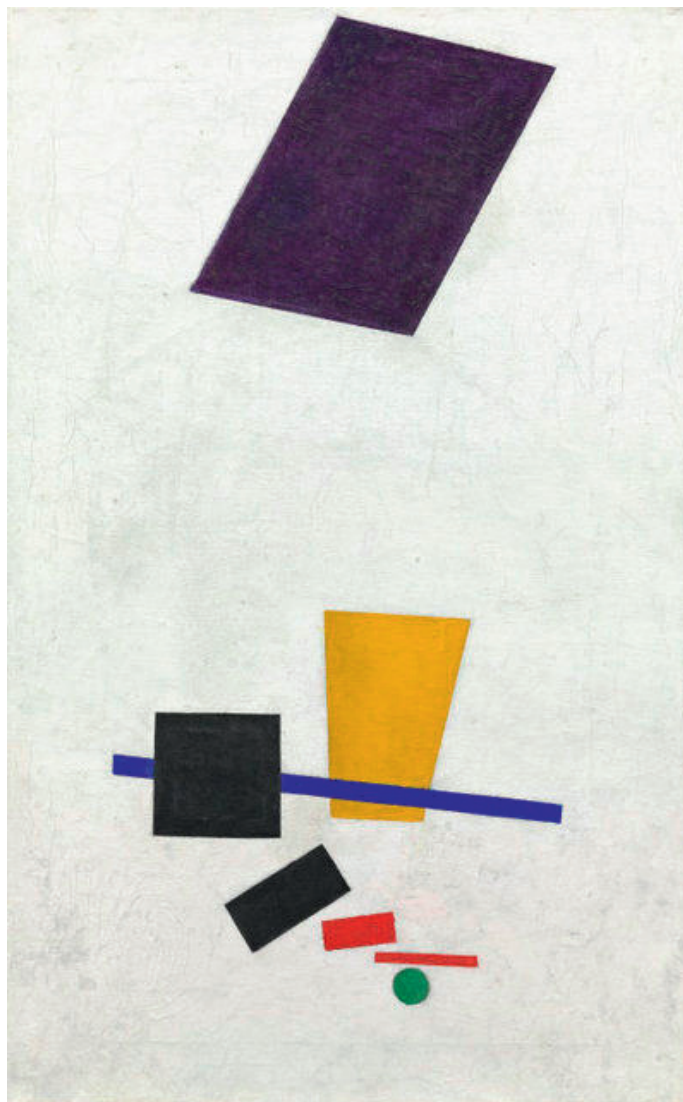
En la primavera de 1915 Malevich decidió<sup>3</sup> abandonar la pintura de objetos y el uso representacional de formas en todo su conjunto. Más que la tentativa de inducir al estado de zaum o samadhi al espectador a través de estilos cubo-futuristas, intentó dar forma visual directa de las percepciones zaum en el lienzo. Decidió que los objetos de incluso estilos parcialmente representacionales restringían la mente a formas limitadas de razonamiento, y de este modo impedían al espectador el paso final al estado de conciencia más elevada.

Malevich probablemente solucionó el problema de dar una imagen visual de zaum a través de las lecturas de Hinton y Ouspensky donde se descri-

3 A juzgar por su correspondencia con Matyushin, el Suprematismo se desarrolló durante los meses anteriores a mayo de 1915.

bían las secciones cruzadas geométricas producidas por un cubo al caer sobre un plano. Esta especie de analogía visual había sido utilizada con frecuencia para ayudar a explicar el concepto de percepción de las figuras en un mundo cuatridimensional. Claude Bragdon, conocido por sus escritos sobre la cuarta dimensión, había incluso ilustrado este proceso en dos de sus libros, y parece ser que proporcionó parte del vocabulario formal del Suprematismo, al mismo tiempo que ciertas especulaciones posibles del Gran Vidrio en Duchamp.

En el Suprematismo (1915-1922), como se observa en la figura 116, se culminan las décadas de experimentación artística y los ensayos para una ruptura final suprema: la abstracción total.



**Figura 116:** Kasimir Malevich, Realismo Pictórico de un Jugador de Fútbol  
Masas de Color en la Cuarta Dimensión, 1915.

## 1.2. ALEKSANDR SCHEVCHENKO. NEOPRIMITIVISMO 1913

*Neoprimitivismo*, redactado en 1913 por Aleksandr Shevchenko, fue la única declaración de los neoprimitivistas aunque el movimiento había existido desde 1908. Sin embargo, no fueron los primeros en expresar su interés en formas de arte primitivas: los artistas profesionales Abramtsevo y Talashkino ya habían estado asimilando ciertos elementos del arte rural y folclórico ruso, y algunos miembros del Mundo del Arte, Lev Bakst y Aleksandr Benois entre ellos, habían prestado atención a los dibujos infantiles así como a la artesanía de los pueblos como formas artísticas. A partir de 1908 se pusieron de moda el arte y juguete popular, artesanía, los bordados y sobre todo los *lubok* entre los historiadores y coleccionistas rusos, y de hecho, el año 1913 fue testigo de varios eventos que centraron la atención pública en el arte folclórico y en los iconos ruso-bizantinos, por ejemplo, en la “Segunda Exposición de Arte Folclórico Ruso” en San Petersburgo, y en la gran exposición de iconos, incluyendo ejemplos de las colecciones de Ilya Ostroukhov y Stepan Ryabushinsky, organizada por el Instituto de Arqueología en Moscú.

A lo largo de su vida, Shevchenko mantuvo un interés en ciertos de los análisis pictóricos que realizó durante los años 1912 y 1913, particularmente en los referentes a composición y los efectos del color. En 1918-1919 intentó combinar un estudio científico de las propiedades del color con los resultados de sus propias observaciones en el *lubok* (figura 117) y el icono.



Figura 117: Lubok, 1760, autor folk ruso desconocido. “Los ratones entierran el gato”.



Con este fin estableció el grupo de Dinámicas del Color y Primitivismo Tectónico junto al pintor Aleksei Grishchenko (quien estaba particularmente interesado en iconos y en el arte bizantino); este grupo que celebró una exposición en Moscú en 1919, intentó mantener sus tres principios de “estructura, conocimiento de las leyes del color, y conocimiento del material con el que operamos en la creación de la pintura de caballete” (Bowlit, J.E., 1988: 43). Los lógicos y precisos análisis de color y otros elementos pictóricos de Shevchenko, anticipaban las técnicas de laboratorio del Instituto de Cultura Artística de Moscú (Inkhuk) y sus afiliados en 1920. Aunque Shevchenko no era un miembro formal de esta organización, estableció contacto directo con Aleksandr Rodchenko y los arquitectos Vladimir Krinsky y Nicolai Ladovsky dentro del marco del Zhivskulptarkh de breve duración y fundada en Moscú en 1919-1920, y representado como grupo en la “XIX Exposición del Estado” de Moscú en 1920. Shevchenko no estaba solo en su intento de aplicar un análisis científico al arte primitivo, Vasili Kandinsky, por ejemplo, propuso establecer una subsección dentro de la Academia de las Ciencias Artísticas que precisamente trataría con esto.

La radicalidad con la que algunos poetas y pintores postulaban allí y entonces, utilizaban un lenguaje absolutamente nuevo que no se alimentaba de una simple preocupación lingüística o gramatical, sino que respondía a la necesidad de entrar en un mundo sustancial y radicalmente nuevo. Una utopía política, como señala Bowlit, más próxima a una supresión total de leyes (una anarquía radical, en el sentido etimológico de la palabra) que a lo que se proponían los revolucionarios soviéticos. Es indudable que ese impulso fundamentalista se alimentaba en Rusia de unas raíces antiguas, que se remontaban al romanticismo e incluso más atrás, a su propio cristianismo nacional ortodoxo. Pero es indudable también que en él resonaban, a través del simbolismo o de la influencia de Nietzsche, problemas que han sido constitutivos para el hombre europeo desde que comenzó a plantearse la conciencia de la modernidad en el siglo veinte. Como afirma Javier Díez en su obra *El azogue en el espejo*:

*La instancia del inconciente puede ser vista como lugar común de la secularizada realidad moderna de la inspiración romántica, que en general, a constituido un paradigma del funcionamiento mental de la creación, en lo que puede referir el entramado de las ideas estéticas traspasadas por el psicoanálisis en gran parte del arte del siglo veinte. (Díez J., 2008:216)*



Debido a la fecha tardía de los textos de Shevchenko, éstos muestran una considerable influencia futurista que le hace parecer más un manifiesto de dicho movimiento que una lúcida apología del movimiento neoprimitivista. Shevchenko repite muchas de sus ideas acerca del Neoprimitivismo en su panfleto sobre cubismo, en el que incluía el dibujo de un niño entre sus ilustraciones.



**Figura 118:** A. Shevchenko, Bodegón con Cartel:Vino y Fruta, 1913.

Shevchenko en su obra, se dirige a su comunidad de artistas seguidores del Neoprimitivismo como si de fieles religiosos se tratara (figura 118). Según él, la Tierra y la naturaleza ya no existen en un sentido convencional, sino que se han convertido en las bases de edificios y construcciones así como en asfalto para carreteras. Tanto la naturaleza como la Tierra quedan sólo en la memoria, como un cuento que ocurrió en un tiempo bello y lejano (Bowl, J. E., 1988:44).

Entre sus afirmaciones y postulados afirman que el mundo se ha transformado en un monstruoso, fantástico, organismo automático y única

máquina perpetuamente en movimiento, en un todo único y gigantesco construido con una estricta correspondencia y equilibrio entre sus partes, en el que ellos, y por correspondencia toda la humanidad, se habrían convertido en parte de este todo.

En este sentido escribe:

*Nosotros, como una especie de hombre mecánico manufacturado ideal, hemos crecido acostumbrados a vivir, levantándonos, acostándonos, comiendo y trabajando según el reloj, y el sentido de ritmo y armonía mecánica, reflejado en toda nuestra vida, no se puede reflejar en nuestro pensamiento y en nuestra vida espiritual: en el Arte.* (Bowl, J. E., 1988:45)

El Neoprimitivismo rechaza la simple copia orgánica de la naturaleza en el arte, la pintura naturalista no existe para ellos. Continuamente buscaban nuevos caminos para su arte sin llegar a rechazar completamente el pasado, pero de éste reconocían sobre todo lo primitivo, el arte folclórico campesino y las fábulas mágicas del viejo oriente. La sencillez y no sofisticada belleza de los *lubok*, la severidad de lo primitivo, la precisión mecánica de la construcción, la nobleza del estilo, y la armonía de colores bien combinados por la mano del artista dirigente, se convirtieron en palabras clave de su slogan.

Rechazan también la esclavitud de las formas de los objetos a un solo plano ya que la vida sin movimiento no es nada, e intentan representarlo por medio de la pintura de formas intermedias. Consideran la belleza como la armonía de combinaciones simples de formas y colores, y la naturaleza es su materia prima que simplemente agita las diferentes emociones que se experimentan cuando los artistas plasman satisfactoriamente su idea en la superficie del cuadro. Para ellos no es necesario copiar la naturaleza, pero si observarla y estudiarla incesantemente, ya que en la observación y el estudio de ésta debe tener al Arte como punto de partida en si mismo.

Al igual que los primitivistas y artistas del este, consideran que el mejor trabajo y más productivo es aquel está guiado por la impresión ya que les permite tener un campo más amplio para mostrar su visión particular del

mundo sin distraer la atención con detalles innecesarios como siempre ocurre con los trabajos realizados directamente de la naturaleza.

Shevchenko afirma que la pintura es autosuficiente, y por lo tanto lo que la multitud llama convencionalmente una copia de otra obra de arte, de hecho no lo es; en dos obras de arte parecidas en el tema, habrá un tipo diferente de pintura, diferente textura, y diferente estructura. Por ello, los artistas no deben tener miedo a la hora de copiar las obras de otros autores. “Es fácil convencernos de esto si tomamos dos obras no sólo dos rostros, pero incluso del mismo modelo, desde la misma posición: son dos pinturas diferentes” (Bowlt, J.E., 1988: 46).

El Neoprimitivismo utiliza el cambio de color de los objetos para manifestar su esencia espiritual, por ejemplo, nadie pintaría un vaso lleno de veneno con un color frívolo como rosa o azul, sino que obviamente en este caso se emplearía otro que tuviera un efecto psicológicamente más profundo. Para esta visión: “La pintura no debe estar al servicio de las ideas de nadie aparte de las propias del artista, si no ésta o el objeto al que sirve, la idea, destrozaría a ambos, y perdería su significado y fuerza” (Shevchenko, A., 1913:89).

Para Vasilii Kandinsky el arte es el artista y sus experiencias, es su vida espiritual, y por lo tanto nadie tiene derecho a interferir en ella. La escuela de los neoprimitivistas defenderá la renovación de las tradiciones tanto desde el punto de vista de la sucesión lógica como desde la experiencia personal de cada uno.

## 2. TEOSOFÍA: PIET MONDRIAN Y VASILII KANDINSKY

Tanto Kandinsky como Mondrian y otros pioneros abstractos, tuvieron conocimiento de primera mano de las enseñanzas orientales y occidentales sobre el estado de inobjetividad. En las últimas décadas del siglo diecinueve hubo un aumento de publicaciones populares sobre misticismo oriental. Entre 1883 y 1903 aparecieron ocho ediciones de *Budismo Esotérico* de Alfred Percy Sinnet, una interpretación teosófica del tema y que fue traducida en varios idiomas, incluyendo el alemán en 1884. Durante las mismas décadas, la So-

ciudad Teosófica fundada en 1875, se reorientó hacia formas de pensamiento orientales. Su fundadora, Helena P. Blavatsky, había comenzado con el espiritualismo, siguiendo con la cabala, hermeticismo, Jakob Böhme, y el ocultismo europeo; pero las religiones hindús se hicieron cada vez más importantes, influyentes e inspiradoras. Estas últimas tendencias se hicieron cada vez más fuertes con su sucesora Annie Besant.

La pintura de Kandinsky fue producto de sus atentas lecturas y estudio de los escritos teosóficos y antroposóficos de Helena P. Blavatsky y Rudolf Steiner así como de las impresiones visuales producidas por ilustraciones realizadas para las obras de Annie Besant *Formas del Pensamiento* (1905) y Charles W. Leadbeater, *El Hombre Visible e Invisible* (1903).

Las anotaciones de Kandinsky entre 1904 y 1908 de la obra *Lucifer-Gnosis* de Steiner, revelan mucho acerca de lo que aprendió de su estudio. Podemos encontrar ecos del libro de Steiner en *De lo Espiritual en el Arte* (1912) de Kandinsky, quizá la doctrina de más influencia realizada por un artista del siglo veinte. Desde la Teosofía, tal y como Ringbom fue el primero en demostrar, Kandinsky derivó su concepto de vibración (directamente asociado con el uso del término acústico *Klang*). Él creía que la emoción humana consistía en vibraciones del alma, y que ese alma está fijada a las vibraciones por naturaleza:

*Palabras, tonos musicales, y colores poseen el poder físico de la llamada inspirados por las vibraciones del alma(...) En Teosofía, la vibración es el agente formativo detrás de todas las formas materiales, que no son más que las manifestaciones de la vida encubiertas por la materia* (Ringbom, 1982:121-122 y 119-130).

Tal y como resume Ringbom, la intención expresa de Kandinsky era la de “producir vibraciones en el espectador; y la obra de arte es el vehículo a través del cual se sirve esta intención(...) El factor formativo en la creación de una obra de arte es la misma vibración del artista”. Las obras de Kandinsky de los años de la Bauhaus y París presentan una abstracción que puede estar asociada tanto con inquietudes cósmicas y celestiales como con las vibraciones.



Por otro lado, la implicación de Kupka con lo místico y oculto data de su primera infancia en Bohemia. De joven fue aprendiz de guarnicionero quien a su vez era espiritualista y dirigía una sociedad secreta. Kupka supo trasladar sus experiencias visionarias a formas visuales a través de sus pinturas, como una esfera más allá de la percepción en la que el color es imaginario, el espacio infinito, y todo parece estar en un constante estado de flujo (ver figura 119). Desde su formación en la Academia de Praga con artistas del movimiento Nazareno, quienes insistían más en geometría que en dibujo del natural, Kupka llegó a dominar la teoría de la sección aurea y su práctica.



Figura 119: Frantisek Kupka, La Catedral, 1912-1913.

En Viena, Kupka conoció a los teosofistas austríacos y alemanes y corroboró su teoría de la reencarnación; en asociación con el pintor Karl Diefenbach desarrolló nuevas ideas sobre la relación recíproca de la música y la pintura. Abrazó el Nazarenismo con un deseo de “penetrar la sustancia con una interiorización en lo desconocido super-sensible como se manifiesta en la poesía o en el arte religioso.” (Tuchman, M., 1986:35-36)

Para Kupka, al igual que para los teosofistas, la esencia de la naturaleza se manifestaba como una fuerza rítmica y geométrica. La conciencia de dicha fuerza era posible gracias a un esfuerzo disciplinado como medium; Kupka fue un espiritualista a lo largo de toda su vida. En 1910 anunció que estaba preparando su declaración pública acerca de sus creencias en principios teosóficos y espiritualistas; sus cartas de 1910-1911 al poeta checo Svatopluk Machar demuestran su fascinación con el mundo sobrenatural, el espiritismo, la telepatía y la necesidad de expresar sus ideas abstractas del mismo modo.

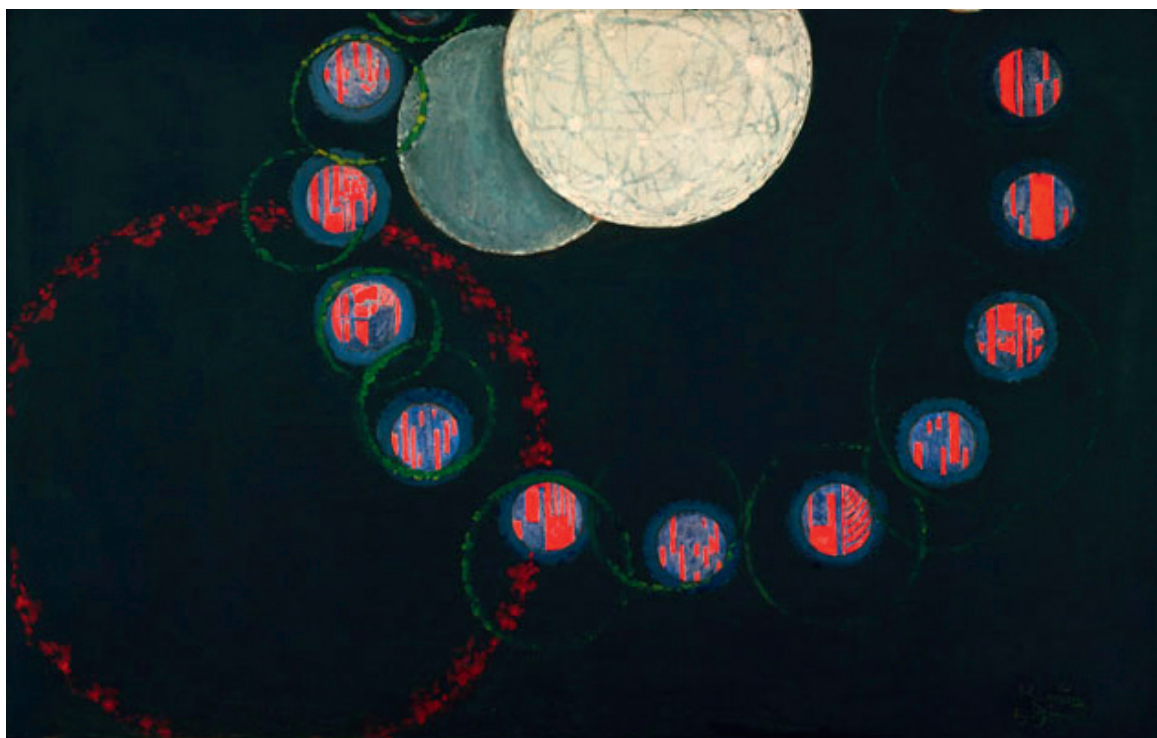


Figura 120a: Frantisek Kupka, El Primer Paso, 1910-1913.



**Figura 120b:** Frantisek Kupka, Discos de Newton, estudio para Fuga en Dos Colores, 1911.

Su obra, *El Primer Paso*, 1909-1913 (figura 120a), es una pintura cuyo imaginario tiene sus raíces en la astrología y en la pura abstracción. La obra puede ser interpretada como un diagrama del cielo y como una imagen no representacional referida al infinito y evocando la creencia de que el mundo interior personal está unido con el cosmos. Esto también puede apreciarse en la figura 120b.

En 1909 Mondrian se unió a la Sociedad Teosófica de Amsterdam, pero hay evidencia de que su interés en las ideas espirituales comenzó alrededor del año 1900. Carle Blotkamp demuestra que Mondrian estuvo expuesto a una variedad de ideas teosóficas poco después del cambio de siglo: leyó textos incluidos *Los Grandes Iniciados de Schuré*, y estuvo asociado con simpatizantes teosofistas, incluyendo críticos, coleccionistas y pintores; además, conoció a la pintora Jacoba van Heemskerck en 1908 en Domburg, mientras visitaba al pintor simbolista Toorop. Mondrian al contrario que Kandinsky, aunque demostró una gran devoción por la Teosofía y las creencias relacionadas con ésta, no acogió la imaginería visual de los textos teosofistas, tal como las proyecciones del aura, sino que inventó un lenguaje visual abstracto para representar estos conceptos (ver figura 121).





Figura 121: Piet Mondrian, Cuadro No.2/Composición No.VII, 1913.

De los padres fundadores del arte abstracto, Mondrian es sin duda el más consistente y sistemático en el uso de sus simples figuras geométricas. Esto se muestra particularmente en los años de su transición del naturalismo a la abstracción, desde alrededor de 1910 a 1919, que coincide más o menos con su periodo de contacto más intenso con la Teosofía.<sup>4</sup>

Segun Welsh (1977:82), su relación con el uso de la geometría sagrada afectó el estilo y contenido de su arte. Los hexagramas, círculos y triángulos que acompañan las figuras en su tríptico Evolución, 1910-1911 (ver

---

4 Aunque el contacto inicial de Piet Mondrian con la Teosofía fue alrededor de 1900, el primer registro de su filiación a la Sociedad Teosófica fue en 1909. Alrededor de 1913 se le pidió escribir un artículo sobre arte para el órgano holandés de la Sociedad Teosófica, en sus primeros ensayos de De Stijl todavía menciona el movimiento con honor. No se encuentran menciones a la teosofía en sus siguientes escritos, pero en 1938 volvió a registrarse en París con la sociedad.



figura 122) son los primeros signos teosóficos inconfundibles en el arte de Mondrian, en los que la teoría cardinal teosófica de la primacía del espíritu sobre la materia es encapsulada en los varios niveles de elevación espiritual indicado por las tres figuras femeninas.



**Figura 122:** Piet Mondrian, Evolución, 1910-1911.

El tríptico representa la doctrina teosófica de la evolución, la progresión del hombre desde un estado inferior materialista hacia la espiritualidad y mayor interioridad. Se puede seguir el proceso fácilmente desde el panel izquierdo hacia el derecho y finalmente el panel central. Prácticamente todo juega parte del simbolismo evolutivo de Mondrian: la posición de las cabezas de las figuras, los ojos, la forma de los pezones y ombligos, las flores, todos los detalles apoyados por sutiles cambios de color.

La tendencia geométrica en Mondrian alrededor de 1910-1911 aparece vinculada a la interpretación esotérica de las matemáticas que, durante muchos años, había jugado un papel importante en el pensamiento estético de los círculos teosóficos holandeses.

## 2.1. EXPRESIONISMO Y ORÍGENES DE LA ABSTRACCIÓN EN ALEMANIA (1910-1917):

### DER BLAUE REITER (1911-1914)

La rápida industrialización de Alemania durante las últimas décadas del siglo diecinueve tuvo profundas implicaciones en el imperio alemán. Las reacciones en contra de la industrialización y el materialismo dominaban el pensamiento intelectual y tanto artistas como escritores y filósofos se esforzaban para descubrir direcciones alternativas para la entrada de Alemania en el siglo veinte.

Algunos intelectuales se inclinaron por el socialismo o anarquismo como alternativas al imperio. Otros estudiaron a los místicos alemanes como Meister Eckhard y Jakob Böhme intentando encontrar alguna pista en busca de una nueva dirección. También hubo un sector de intelectuales y artistas que volcaron en el estudio de las religiones orientales, Budismo e Hinduismo, o religiones esotéricas como el Rosacruzismo y la Teosofía. Importantes artistas y arquitectos vieron su trabajo como un instrumento de transformación de la sociedad y buscaron un estilo que pudiera cambiar efectivamente el clima ético y moral.

El Expresionismo fue uno de estos estilos. Desde el momento que fue descrito en Alemania como la manifestación de rebelión en contra de las fuerzas establecidas en 1911, hasta su muerte en 1920, el Expresionismo estuvo asociado con una nueva religión de misticismo, con lo cósmico, y con la universalidad.<sup>5</sup>

En un principio la revolución expresionista se presenta como una nueva concepción de la existencia basada en la tradición artística alemana, Nietzsche y los filósofos vitalistas o la teoría estética de la *Einfühlung* (empatía o proyección sentimental). Tal y como ponen de manifiesto poetas y pintores, los expresionistas no buscan sólo una tensión ética, sino también existencial; pretenden alcanzar un intercambio más activo entre la vida y el arte, buscan

5 Para una discusión del término Expresionismo y su temprano uso en Alemania, ver Marit Werenskiöld, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, traducido al inglés por Ronald Walford (Oslo: Universitetsforlaget, 1984); y Victor Miesel, "The Term Expressionism in the Visual Arts (1911-1920)," in *The Uses of History*, ed. Hayden White (Detroit: Wayne State University Press, 1968), 135-151.

incluso la redefinición del acto creador como vivencia total (Erlebnis). Tienen el deseo de dar forma a los sentimientos místicos al mismo tiempo que quieren impregnar su arte de un profundo contenido espiritual.

Los pintores de *El Jinete Azul* estaban de algún modo influenciados por el grupo del Jugendstil, los estilos Cubista y Futurista y el arte popular.

El término expresionista empezó a ser aplicado a los fauvistas que expusieron su obra en la Secesión de Berlín en 1911, ampliándose rápidamente a otros artistas. Mientras que en 1905 comienza el movimiento expresionista Die Brücke (el Puente) formado por estudiantes de arquitectura en Dresden y posteriormente centralizado en Berlín, en Munich se aglutina otro grupo en torno a la figura de Kandinsky. Hacia 1912 la abstracción empezó a asociarse con la idea del Expresionismo. En antinaturalismo empezó a equipararse con el antimaterialismo hasta el extremo que pronto se empezó a ver el nuevo arte como un medio para crear una visión mejor del mundo.

En 1910 Munich es reconocido como uno de los centros del arte nuevo gracias a iniciativas y actividades como la Secesión. Aunque el año anterior se habían separado de ella varios de sus miembros, fundaron la “Nueva Asociación de Artistas de Munich” (Neue Künstlervereinigung München) de la que Kandinsky fue nombrado presidente y cuyo objetivo prioritario de dicha asociación era la organización de exposiciones.

En la primavera de 1911 se produce una protesta de artistas alemanes a nivel nacional por lo que ellos consideran una amenaza del arte francés en detrimento del suyo propio alemán, lo que produce una escisión de la “Nueva Asociación” que lleva a la organización de la primera exposición de El Jinete Azul, que se celebra entre diciembre de 1911 y enero de 1912 en la Moderne Galerie Tannhäuser, Munich. Los artistas presentes en esta muestra son H. Campendonk, Kandinsky, A. Macke, F. Marc y G. Munch, Albert Bloch, los hermanos David y Vladimir Burliuk, Henri Rousseau, el suizo Jean Bloé Niestlé y A. Schönberg, en su faceta de pintor (ver figuras 123, 124, 125, 126).



Figura 123: Heinrich Campendonk, El Segador Rojo, 1914.



Figura 124: Vasilii Kandinsky, Acuarela No. 13 (Aquarell No. 13), 1913.



Figura 125: Albert Bloch, Estudio de forma y color No. 9 con puente de tren.





**Figura 126:** Franc Marc, Criatura fantástica, imagen anterior a la página I de *Der Blaue Reiter*, 1912.

En la segunda exposición organizada por *El Jinete Azul* entre febrero y abril de 1912, estuvieron representados con obra gráfica los miembros de *El Puente*, Kirchner, Heckel, Nolde, Mueller y Pevstein; fauvistas franceses como Derain y Vlaminck; Los suizos Jean Arp y Paul Klee así como los cubistas Braque, R. de la Fresnaye, Mikhail Larionov, Natalia Goncharova y Picasso (ver figuras 127, 128 y 129).



**Figura 127:** Ernst Kirchner, Dibujo de la decoración de la capilla de Sonderbund realizada por Kirchner y Erick Heckel en una carta a Franz Marc a principios de junio de 1912.

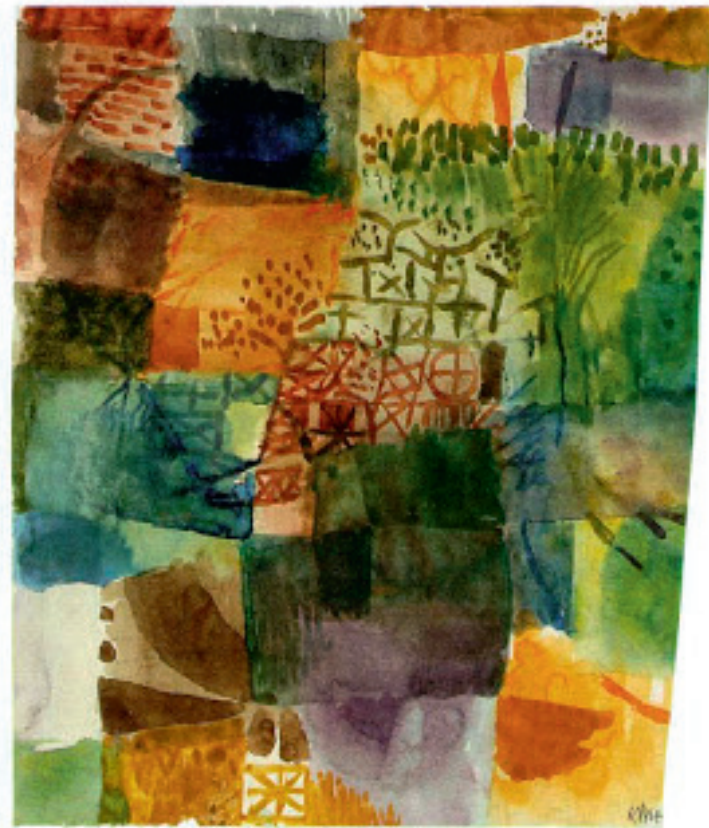


Figura 128: Paul Klee, Recuerdo de un Jardín, 1914.

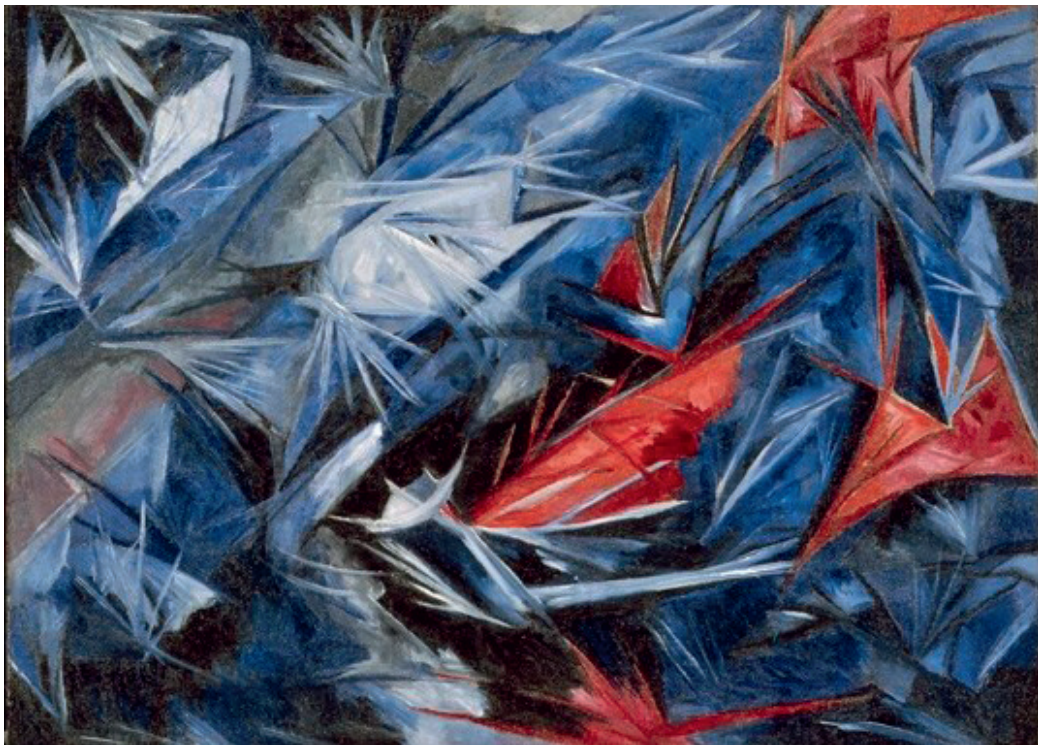


Figura 129: Natalia Goncharova, Mar Rayonista, 1912. Óleo sobre lienzo, Stedelijk Museum, Amsterdam.

El grupo de *El Jinete Azul* no pretendía ser combativo y excluyente dentro de las vanguardias, sino todo lo contrario. Sus miembros consideraban que el arte no se reducía a una cuestión de estilos, sino como se aprecia en “El problema de la forma” de Kandinsky, o en “Las máscaras” (1912) de Macke, por encima de todo está relacionado con los parentescos dictados por la “necesidad interior”, “la vida interior” o “secreta de las formas”. Sólo desde esta perspectiva se puede comprender, tanto desde sus páginas como desde las exposiciones, cómo pueden coexistir corrientes artísticas tan diferentes entre ellas pero con una similitud en su interior.

La última exposición de *El Jinete Azul*, tuvo lugar en 1913 en la conocida galería Der Sturm en Berlín, donde fueron incluidos dentro de una exposición llamada “Primer Salón de Otoño Alemán”; por esta época el artista germano-americano Lyonel Feininger se afilió también al grupo. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, *El Jinete Azul* se dispersó. En 1914 al finalizar la guerra, Feininger, Kandinsky, Klee (todos ellos eran en ese momento profesores en la Bauhaus de Weimar), y Jawlensky formaron un grupo sucesorio llamado *Die Blaue Vier* (Los Cuatro Azules). Los miembros del grupo se unieron movidos por el deseo de exponer conjuntamente más que por afinidades de estilo, lo que llevaron a cabo entre 1925 y 1934.

El Expresionismo se identificaba con una visión del mundo con un único punto de vista espiritual. Durante la Primera Guerra Mundial, la absorción del Expresionismo de otros estilos modernos, incluyendo el Cubismo francés y el Futurismo italiano, se vio como un reflejo de su universalismo sintético.

Después de la guerra, la ruptura del Expresionismo con la tradición es vista como el símbolo visual del socialismo utópico, que representaba una ruptura radical con el gobierno imperial del momento. Pero bajo la República de Weimar el socialismo no podía encontrar las expectativas utópicas que surgieron con la Revolución de Noviembre de 1918. Tal y como los socialdemócratas empezaron a decepcionar a muchos de sus seguidores, también empezaron a criticar el Expresionismo por no ser capaz de llegar a la gente. Progresivamente, la Abstracción iba perdiendo terreno en el arte bajo el continuo ataque por esotérico, decorativo y carente de significado. Conforme las actitudes utópicas iban dando paso a otras más pragmáticas, los artistas



que habían sido asociados al Expresionismo fueron adoptando un estilo más preciso y acelerado para omitir en cualquier sugerencia al misticismo en su trabajo. Los artistas abstractos se alejaron de los estilos amorfos desarrollados antes de la guerra para ir acercándose a abstracciones más geométricas relacionadas con el nuevo énfasis que se otorgaba a la tecnología y al nuevo orden en el realismo mágico que apunta Franck Roth. No obstante, la orientación utópica, universalista, e incluso mística del Expresionismo se continuó durante la República de Weimar en la metodología y puesta en marcha de la nueva escuela para todas las artes, la Bauhaus.

## 2.2. KANDINSKY Y EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO (1910-1914)

*...the more possibilities for interpretation  
through fantasy the better. Kandinsky*

En 1908, el joven historiador de arte Wilhelm Worringer había publicado el tratado *Abstracción y Empatía*, en el que asociaba los estilos abstractos con puntos de vista trascendentales. Posteriormente conectó las nuevas direcciones en el arte alemán de 1911 y anteriores a esta fecha con los sintéticos y expresionistas parisinos y alabó el arte alemán por establecer conexiones con “las posibilidades más elementales”: el misticismo y los mismos orígenes del arte, lo primitivo (Worringer, W., 1911:597-598). Aunque no conectó directamente Expresionismo con Abstracción, la describió como la superación de “la óptica racionalista de la educación europea” (Worringer, W., 1911:598). Worringer le otorgó al nuevo arte el peso de la historia y enfatizó que su antinaturalismo, distorsiones y simplicidad eran sólo el principio de un nuevo acercamiento a la creación artística.

La publicación a principios de 1912 de la obra de Kandinsky *De lo Espiritual en el Arte* inició la asociación de Abstracción, Expresionismo y misticismo, en las mentes de los críticos de arte y público en general. En la primavera de 1912, obras de Kandinsky y otros miembros de El Jinete Azul, muchos de los cuales conocían los escritos de Worringer, fueron comentados bajo la rúbrica del Expresionismo,<sup>9</sup> y en particular la obra de Kandinsky fue descrito como la consecuencia de un programa teosófico. *De lo Espiritual en el Arte*,



conecta un nuevo tipo de pintura, la abstracción, con la llegada de una nueva utopía; el tono mesiánico de este libro y la naturaleza radical de sus pinturas contribuyen a corroborar que Kandinsky era *“nada menos que el representante de un nuevo idealismo”*, como dijo en su momento Glaser. Con semejantes valoraciones, los críticos reaccionaron ante los elogios de Kandinsky a la Teosofía y otros grupos ocultistas, su asimilación de los colores brillantes y texturas fauvistas y expresionistas y el gran potencial para la poderosa expresión de las ideas cósmicas.

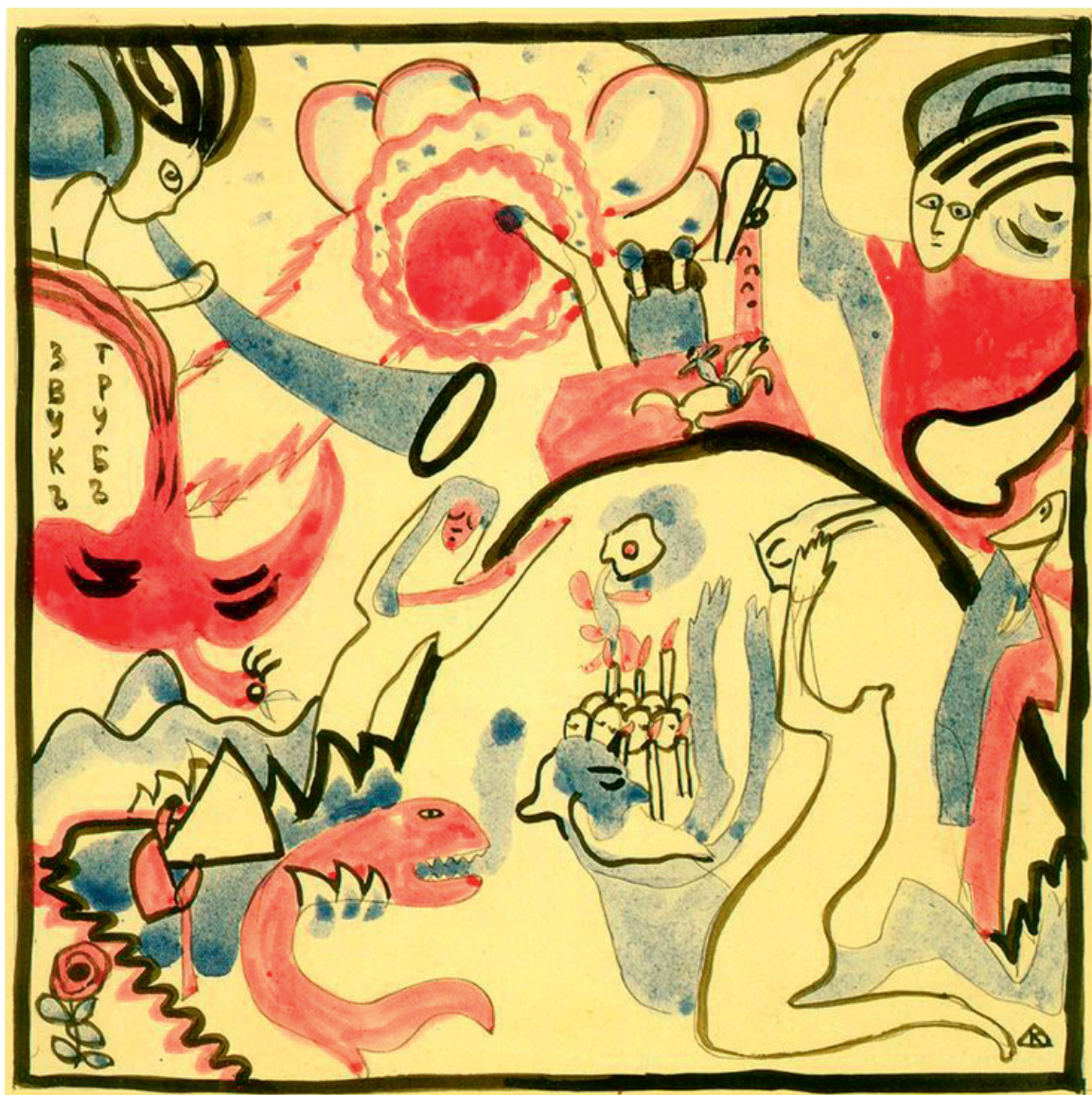


Figura 130: Vasilii Kandinsky, Sound of Trumpets (estudio para Gran Resurrección), 1911.

Al igual que otros intelectuales, Kandinsky, nacido en Rusia y trasladado a Munich en 1896, llegó a interpretar su época como dominada por una lucha entre las fuerzas del bien y de lo espiritual, y las fuerzas del mal, el materialismo. En 1911 escribió:

*Nuestra época es un tiempo de trágica colisión entre materia y espíritu y la caída de la visión mundial puramente material; para muchos, es un tiempo de vacío atroz e inescapable, un tiempo de grandes preguntas; pero para unos pocos es un tiempo de presentimiento o precognición del camino a la Verdad.* (Lindsay, C. y Vergo, P., 1982:103).

Al sentir que la abstracción tenía la mínima conexión con el materialismo del mundo, creyó que la pintura abstracta podía ayudar a despertar lo individual a los valores espirituales necesarios para provocar una época utópica. En su esfuerzo por involucrar al espectador, Kandinsky escogió colores vivos, figuras amorfas flotando en espacios indeterminados, pinceladas direccionales, y remanentes de imágenes apocalípticas y paradisiacas.

Los pasos de Kandinsky dirigidos a la abstracción estaban alentados por sus lecturas místicas y ocultistas así como en su asimilación del antinaturalismo del Simbolismo y el Fauvismo. Al igual que otros artistas y escritores de la generación simbolista, Kandinsky buscó formas que pudieran sugerir “*las realidades elevadas, los órdenes cósmicos*” más que la descripción banal del mundo físico. Pensaba que se estaba despertando un nuevo interés hacia la abstracción, “tanto en la forma superficial del movimiento hacia lo espiritual, como en las formas de ocultismo, espiritualismo, monismo, la “nueva” cristiandad, la teosofía, y la religión y su más amplio sentido” (Washton Long, R-C., 1986:202).

Aunque Kandinsky no declaró explícitamente que su pintura tenía que ser “*elaborada*,” escribió que a primera vista parecía estar compuesta por “*formas aparentemente dispersadas al azar en el lienzo y que no tenían relación unas con otras.*” Kandinsky sentía que el artista y el espectador necesitaban familiarizarse con el nuevo lenguaje universal de la abstracción.

También intentó descubrir los equivalentes del color y la línea para los temas de lucha y redención tan frecuentes y centrales en su visión del mundo,

reforzando estos temas con motivos de naturaleza apocalíptica y paradisíaca. Él veía su época cargada de confusión y desorden, e igual que Steiner y un gran número de simbolistas rusos, creía que las Revelaciones de San Juan el Divino contenían claves secretas para la comprensión del universo. Kandinsky eligió imágenes de tormentas, batallas y ángeles con trompetas para gran número de obras realizadas entre 1910 y 1913 (ver figuras 130, 131, 132 y 133), dándole títulos como *Diluvio*, *Jinetes del Apocalipsis* y *El Juicio Final* (figura 134)<sup>10</sup>. Aunque frecuentemente los motivos apocalípticos procedían de pinturas del Juicio Final del arte popular, de lubkis rusos, pintura sobre cristal de Baviera y grabado en madera gótico del siglo quince, Kandinsky transformaba radicalmente los originales para convertirlos en más sugerentes.

La transformación de los grandes óleos basados en motivos apocalípticos son incluso más sobrecogedores: remolinos de colores amorfos captan la visión del espectador, escondiendo la imagen y creando desarreglos espaciales al mismo tiempo.

El interés de Kandinsky para crear la ilusión de una nueva forma de espacio en el lienzo plano coincidía con la incipiente fascinación entre artistas con el concepto de la cuarta dimensión. El crítico francés Guillaume Apollinaire había explicado en 1911 que “la cuarta dimensión representa la inmensidad del espacio externalizado en todas las direcciones en un momento dado. Es el espacio mismo, o la dimensión del infinito” (Breuning, LeRoy C., 1995:222). En Rusia, una serie de artistas y poetas interpretaron la cuarta dimensión como una metáfora de una nueva conciencia elevada que llevaría a la humanidad hacia la utopía. Cuando Kandinsky tuvo que abandonar Alemania y dirigirse a su Rusia natal al estallar la Primera Guerra Mundial, entró en contacto más estrecho con artistas que compartían estas ideas.

Cuando Kandinsky regresó a Alemania en 1921, la creación de una nueva dimensión en la pintura se convirtió en su objetivo crucial teniendo que enfrentarse al “fracaso” tanto Expresionismo como de la abstracción.

---

10 Kandinsky y su compañera Gabriele Münter guardaban un catálogo en casa con la mayoría de sus grandes óleos. La lista incluía los títulos y con frecuencia pequeños bocetos de muchos de los trabajos. También incluía subtítulos para una serie de obras que llamaba improvisaciones.





Figura 131: Vasili Kandinsky, Jinete del Apocalipsis, 1911.



Figura 132: Vasili Kandinsky, Día de todos los Santos, 1911.



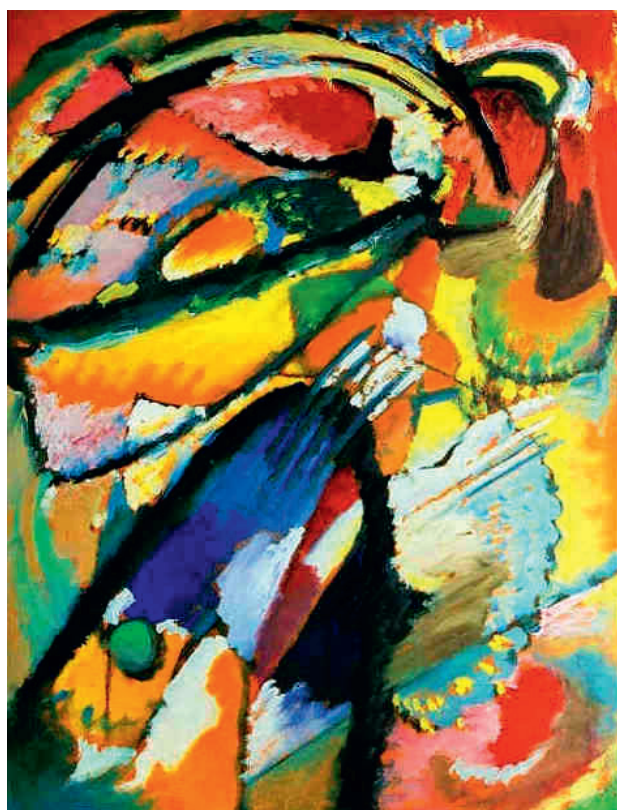


Figura 133: Vasilii Kandinsky, Ángel del Juicio Final, 1911.



Figura 134: Vasilii Kandinsky, El Juicio Final, 1912.

### 2. 3. LO ESPIRITUAL EN EL ARTE: COMIENZOS DE LA ABSTRACCIÓN EN EL ARTE MODERNO

El arte abstracto continúa siendo hoy en día incomprensible para la mayoría del público general, de hecho, lo considera carente de significado. Sin embargo, cuando grupos de artistas alrededor del año 1910 pasaron del arte representacional a la abstracción, prefiriendo el color simbólico al natural así como signos para percibir la realidad e ideas para dirigir la observación, nunca hubo la intención de completo abandono del significado. En su lugar, los artistas hicieron un esfuerzo para alcanzar niveles más profundos y variados en significado y entre los más persuasivos estaba el factor espiritual y místico. La génesis y el desarrollo del arte abstracto estaban inextricablemente unidos desde su comienzo a las ideas espirituales que en ese momento circulaban por Europa a finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte. Una sorprendente proporción de artistas visuales que han trabajado en los últimos cien años habían estado relacionados con estas ideas y sistemas de creencias, y su arte refleja un deseo de expresar ideas espirituales, utópicas metafísicas que no podían ser expresadas en términos pictóricos tradicionales.

Los estudios de Arthur Jerome Eddy en 1914 y posteriormente los de Sheldon Cheney en 1920 y 1930, reflejan con precisión el interés de los artistas abstractos por expresar lo espiritual a través de su obra. Eddy, que escribió en una época en que los lienzos abstractos estaban prácticamente recién pintados, identificó como un objetivo “el logro de un estado más elevado en el arte puro; aquí los vestigios del deseo práctico quedan totalmente separados (abstraídos). El arte puro habla de alma a alma, no depende de un uso de las formas objetivo e imitativo” (McClurg, 1914:122). Concluye de forma concisa:

*Sólo cuando nuevas y extrañas formas son utilizadas porque son necesarias para expresar un contenido espiritual cuyo resultado es una obra de arte llena de vida. El mundo reverbera; es un cosmos de seres humanos que trabaja espiritualmente. La materia es espíritu vivo (McClurg, 1914:134).*

En 1924, Cheney estudió las conexiones entre el arte abstracto y la música. Reconoció que en gran parte de la belleza era producida “por la necesidad interior que brota del alma” y se preguntaba si “quizá deberíamos descubrir que

estas cosas nos hablan conforme vamos creciendo espiritualmente”; “el ideal de la abstracción de alguna manera parece ser la base de todo el arte moderno” (Cheney, S., 1924:166-174). En 1934 Cheney fue sintiéndose progresivamente atraído por las ideas místicas, como evidencia en su libro *Expresionism in Art* (Cheney, S., 1934:315). En 1945 Cheney, ahora ya profunda y personalmente involucrado con el misticismo, escribió una popular historia de pensamiento místico, pero en su desdén por los “pintores modernos que intentan aislar un orden geométrico en la pintura ‘abstracta’, o aquellos que hablan de revelar la ‘forma’ sin un serio respeto hacia el tema” reflejaba la nueva oposición de la sociedad americana respecto a la conexión de lo abstracto-espiritual (Cheney, S., 1945:216).

Desde 1930 y hasta bien entrada la década de los años cuarenta, las creencias ocultistas y místicas estuvieron cada vez más bajo sospecha a causa de sus asociaciones políticas, que eran bien claras y conocidas. La teoría nazi de la supremacía Aria, por ejemplo, tenía deuda con varias versiones de la Teosofía, tales como la *teozoología* de Adolf Josef Lanz von Liebenfels, Viena (1874-1954) que identifica el mal con las razas no arias y el bien con la pureza racial aria, afirmando que los “hijos de los dioses” serán los arios, y a su raza la llamará Teozoa. Esta raza procedería de divinidades interestelares y procrearían por vía eléctrica. La *ario-sofía*, de Guido von List Viena (1849-1919) buscó caminos espirituales en las religiones paganas ancestrales, creando un sesgo esencialmente anticatólico en ellos, que rápidamente se hizo anticristiano y antisemita. List fusionó ideas de la teosofía (la esvástica y la idea de los continentes perdidos), el hermetismo, los rosacruces, los templarios, etc. Con todo ello creó una pseudohistoria germánica, basada en una tradición esotérica que supuestamente había sido reprimida por la Iglesia, los judíos y la modernidad. Ideas como el karma, el éter, culto al sol y la idolatría de los antepasados arios estaban incluidos en este movimiento esotérico.

Otto Wagener, hombre de confianza de Hitler, le explicó la teoría de la fuerza Ódica de Karl von Reichenbach, escritor de temas ocultos del siglo diecinueve, según la cual:

*todo ser humano tiene una fuente de poder desconocido que produce rayos. Éstos no sólo habitan en el cuerpo sino que irradian del mismo, de manera que una persona está rodeada por algo similar a un campo magnético cargado de su fuerza ódica.* (Wagener, O., 1978:35)

Hitler aplicó inmediatamente estas ideas a la potencial reavivación de la sociedad por medio de “la fuerza invisible, que se transmite desde ellos (las divisiones de los ódicos soldados de caballería) a nosotros en forma de aura”(Wagener, O., 1978:38). Wagener, expone estas ideas y otras nociones de Hitler en estas memorias también pertenecen a recientes estudios historiográficos sobre arte moderno, por ejemplo, cuando admiraba el primitivismo en el arte folclórico alemán, refiriéndose al “tallado de madera en los pueblos alpinos de la Selva Negra o las montañas de Erz, la cerámica de las montañas de Fichtel y otros lugares, granjas donde se tejía y se realizaban mantas, alfombras y mucho más” (p. 310). A partir de aquí instruyó directamente a Goebbels para “ver el futuro de las tareas personales en cuanto se relacionan con el arte, especialmente la pintura” (p. 311).

Sin duda la percepción o la apropiación del vínculo entre los sistemas de creencias alternativos y el fascismo provocaron que los críticos e historiadores de arte en estas décadas fueran reticentes al relacionar espiritualidad con el arte abstracto. El único escritor contemporáneo que discutió el vínculo entre Nazismo, ocultismo y modernismo fue T.H. Robsjohn-Gibblings en 1947, quien consideraba el arte moderno y abstracto como un producto de la locura, discutió en lo que pudo haber sido en su día sólo una diatriba histérica, que el arte moderno era producto de lo sobrenatural, magia primitiva y el ocultismo asiático: “En este año de gracia de 1947, el arte moderno está todavía en esta misma de antiguos sistemas de magia” (Robsjohn-Gibblings, T.H., 1947:14-16).

Como recientemente ha reconocido Richard Pousette-Dart, el simple hecho de mencionar la palabra *espiritual* a finales de 1930 y a lo largo de 1940, era casi una herejía y ponía en peligro la carrera de un artista.<sup>6</sup>

Los intelectuales interesados en temas modernistas se interesaban progresivamente con temas puramente estéticos. Alfred Barr, director del Museo de Arte Moderno (MOMA), fue un ejemplo excepcional de historiador de arte convertido en esteta. En su obra *Cubismo y Arte Abstracto* (1936), realizó un esquema gráfico de los movimientos artísticos desde 1890 a 1935 (figura 135) que refleja esa visión formalista.

---

6 Entrevista de Richard Pousette- Dart con Maurice Tuchman y Judi Freeman, New York, 12 de marzo 1985.



Aunque algo complicado, este esquema muestra cada movimiento artístico como el desarrollo lógico de las preocupaciones y planteamientos estéticos de los movimientos precedentes. Las discusiones sobre el significado de la pintura abstracta realizados por Alfred Barr, resumen su punto de vista. “Una pintura abstracta,” escribió, “es realmente la pintura más concreta ya que encierra la atención en su superficie inmediata y sensorial en mayor medida que lo haría un lienzo con un retrato o una puesta de sol” (Barr, A., 1936:11-13). Las opiniones de Barr, dieron forma a la colección del Museo de Arte Moderno y el cambio contribuyó a que Nueva York se convirtiera en el foco de actividad artística durante la segunda mitad del siglo veinte, animando la ola de estudios dominantes de criticismo formalista en el arte moderno en Estados Unidos e influenciando la visión popular sobre el arte moderno. Clement Greenberg, cuya carrera como crítico de arte comenzó a finales de 1930, embelleció el linaje formalista de Barr, identificando algunos movimientos clave en la historia del arte moderno y descartando otros que fueron menos importantes en dirección al arte contemporáneo según su visión, como se pone de relieve en “La Crisis del Cuadro de Caballete” (1948), y “On the Role of Nature in Modernist Painting” (1949), de Clement Greenberg.

Greenberg alabó los logros formales de Henri Matisse, Pablo Picasso, Vasili Kandinsky y Piet Mondrian así como la continuidad de estos esfuerzos por parte de los Expresionistas Abstractos; cualquier reminiscencia legible formal en el arte abstracto, fue rechazada. Posteriormente, Harold Rosenberg observó que el momento crucial del Expresionismo Abstracto tuvo lugar cuando sus artistas abandonaron “el intento de pintar Arte (Cubismo, Post-Impresionismo)” y “decidieron pintar...simplemente PINTAR. El gesto en el lienzo fue un gesto de liberación, de los valores- políticos, estéticos, morales.” Rosenberg declaró:

*En cierto momento el lienzo empezó a aparecerse a un pintor americano detrás de otro como un escenario en donde actuar, más que un espacio donde reproducir, re-diseñar, analizar o “expresar” un objeto, real o imaginario. Lo que iba a ir en un lienzo no era un cuadro sino un evento. (Rosenberg, H., 1952:344)*

A partir de 1960 las declaraciones de Greenberg y Rosenberg estaban claramente reconocidas y establecidas por haber jugado un rol integral en el desarrollo de la pintura abstracta de 1950. (Rosenberg, H., 1952:342)

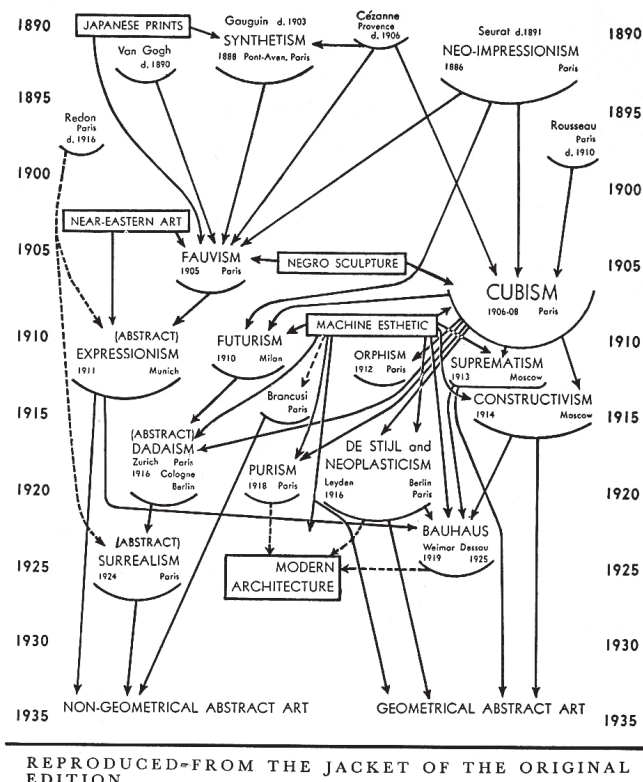


Figura 135: Ilustración de Alfred H. Bart, Jr., Cubismo y Arte Abstracto, 1936.

Todo esto no quiere dar a entender que el significado más profundo del arte abstracto hubiera pasado por alto completamente durante treinta años. Había opiniones, entre las más destacadas la de Meyer Schapiro, que discrepaba de la estrechez de miras de los estudios histórico-artísticos y de la crítica de arte. Schapiro reconocía el formalismo restrictivo en los análisis de Barr sobre el arte moderno, etiquetándolo de “esencialmente ahistóricos.” Él defendía una interpretación del arte más meditada y conceptual, especialmente del arte abstracto (Schapiro, M., 1978:187,195) La llamada desesperada de Schapiro para una interpretación alternativa del arte moderno fue en parte ignorada por los críticos contemporáneos, pero progresivamente fue atrayendo a influyentes admiradores. A finales de 1960 y principios de 1970, empezaron a surgir importantes investigaciones histórico-artísticas acerca de la génesis del arte abstracto y su conexión con sistemas de creencia místicas y ocultistas. Los estudios eruditos de Sixten Ringbom sobre Kandinsky (1966:386-418) y la “época de lo espiritual” así como los de Robert P. Welsh sobre Mondrian y la Teosofía fueron pioneros y prepararon el terreno a nuevos eruditos en el campo (1971:35-52).

En su obra *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (1975), Robert Rosenblum identifica claramente las limitaciones del linaje de Barr estableciendo asociaciones entre culturas y obras de arte que no han sido identificadas ni analizadas. El libro de Rosenblum junto al de Otto Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst* (1964), contribuyeron a crear un clima intelectual más receptivo a finales de 1970, animando a numerosos eruditos al estudio del interés de los artistas hacia lo oculto y el misticismo.

Los museos también aceptaron el tema con exposiciones como *El Arte de lo Invisible* en la galería Bede, Jarrow, Inglaterra, 1977; *Kunstenaren der Idee: Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930* en el museo Gemeente de La Haya, 1978; *Abstracción: Hacia un Nuevo Arte* en la Tate Gallery, 1980; *Origini dell'astrattismo 1885/1919* en el Palazzo Reale, Milan, 1980; y *Kosmiche Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts* en la Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983. Aunque la exposición de 1984 *El Norte Místico: Pintura de Paisaje Simbolista en el Norte de Europa y Norteamérica 1890-1940* en Toronto estaba centrada sobre todo en pintura basada en la naturaleza, identificaba fuentes de inspiración para dichas pinturas en la Teosofía y varias creencias trascendentales y místicas.

El volumen de ensayos de la Tate Gallery que acompañaba la exposición *Abstracción: Hacia un Nuevo Arte* en 1980, fue descrito por su editor considerando “el tema de ideas anti-materialistas y místicas,” pero visiblemente, no incluye un preciso estudio separado dedicado al tema (Compton, M., 1980:7).

Los artistas visuales, desde la generación nacida en los años 60 hasta los contemporáneos, han dado un giro hacia una serie de filosofías antimaterialistas con conceptos centrados en el ocultismo y misticismo. Semejantes términos como ocultismo y misticismo deben ser definidos con precisión debido a las asociaciones con lo inefable que envuelven a dichas palabras y porque a su vez están en un contexto específico: artistas e historiadores del arte utilizan estos términos de forma diferente a cómo lo hacen teólogos o sociólogos. En el presente contexto el misticismo se refiere a la búsqueda del estado de unicidad con la realidad última. El ocultismo depende del secreto, encubriendo los fenómenos que sólo son accesibles a aquellos que han sido

iniciados. Lo oculto es misterioso y no está disponible fácilmente a la comprensión general o a la razón científica.

Existen algunas ideas comunes en la mayoría de las opiniones mundiales sobre el ocultismo y misticismo: el universo es una única sustancia viva; mente y materia también son una; todas las cosas se desarrollan en oposición dialéctica, de manera que el universo comprende pares de opuestos (masculino-femenino, luz-oscuridad, vertical-horizontal, positivo-negativo); todo corresponde a una analogía universal, lo que está arriba está abajo; la imaginación es real; y la auto-realización puede venir por iluminación, accidente o estado inducido: a través del calor, fuego o luz que se sugiere en la epifanía (Senior, J., 1968:39-41). Las bases del pensamiento místico y ocultista eran transmitidas a través de libros, panfletos y diagramas a menudo complementadas con ilustraciones que debido a la inefable naturaleza de las ideas expuestas, eran abstractas o acentuaban el uso de símbolos.

El interés en la naturaleza de lo oculto y lo místico llevó a la formación de grupos de naturaleza religiosa o parareligiosa. En la práctica, estos grupos tenían muchas diferencias superficiales pero todos compartían ciertas creencias fundamentales. Estas incluían una preocupación por la vida interior, un interés por el desarrollo espiritual y la integridad y una desconfianza en las apariencias y valores materiales. Los medios para obtener la integridad espiritual variaban- algunos lo buscaban a través de la meditación y la inspiración, otros por medio de la lectura y el estudio de historia antigua y de las religiones- pero todos coincidían en el progreso de los estados espirituales hacia estados de conciencia más elevados. Los grupos más ocultistas y místicos buscaban la iluminación no sólo a través de la Biblia y otros libros sagrados convencionales de las religiones occidentales sino también a través del estudio de la historia fuera del Judaísmo y el Cristianismo: los escritos inspirados o sagrados de místicos, anteriormente pertenecientes a sectas heréticas, y elementos que en el pasado formaron parte de la práctica judeo-cristiana pero fueron descartados en tiempos más recientes.<sup>7</sup> También las religiones y filosofías orientales entraron en la esfera de estudio y especulación.

---

7 Ver *The Other Bible*, ed. Willis Barnstone (New York: Harper & Row, 1984), que incluye textos de la primera cabala, Los Royos del Mar Muerto, Diversos textos Gnósticos de Hermes Trimegistus, El Zohar, The Book of Radiance y Las Enéades de Plotino.



Hay una gran diferencia entre creer en las ideas místicas y ocultistas y creer en la religión institucionalizada. El creyente ocultista y místico tiene acceso directo a la “fuente”. No hay necesidad de intermediarios o autoridades como en una religión institucionalizada. De modo que tras una reflexión se convierte en una actividad que se considera privada. La revolución industrial del siglo diecinueve y los posteriores cambios el sistema económico, hizo que progresivamente no sólo minara la fe de la gente en la religión convencional sino que también llevó a la percepción de la vida como algo estéril y falto de significado. Surgió el interés por la Teosofía y otros sistemas filosóficos y metafísicos por representar éstos las únicas tentativas capaces de dar sentido a todos los aspectos de la vida del individuo, proyectaban una visión atractiva de la vida en el más allá- una noción que ya no formaba parte del pensamiento racional post-Darwin- y permanecía fuera de las instituciones religiosas oficiales.

James Webb escribió,

*La doctrina del ‘progreso espiritual’ fue resucitada por los profetas del renacimiento del ocultismo del siglo diecinueve. Teosofistas, magos y místicos de todas las clases afirmaron que siguiendo sus distintos sistemas podían emular a los santos de todas las religiones y culturas en su acercamiento a la Divinidad.*

Así, el pensamiento ocultista y místico, tiene por supuesto su antecedente en la gran acepción que tuvo en el siglo diecinueve por parte de un gran número de personas. En el intento de definir una cosmología ocultista se puede establecer un linaje de pensadores desde la antigüedad, comenzando con Plotino y Hermes Trimegisto, Paracelso, Robert Fludd, Jakob Böhme, y Emanuel Swedenborg, Johann Wolfgang von Goethe, Honoré de Balzac, hasta Victor Hugo, y Charles Baudelaire en la primera mitad del siglo diecinueve. El místico alemán del siglo diecisiete Böhme buscó la identificación de las fuerzas y conflictos que yacen bajo toda existencia humana: “El centro eterno y el Nacimiento de la Vida...son todo. Traza un círculo no más grande que un punto, el nacimiento entero de la Naturaleza Eterna está ahí contenido” (Poulet, G., 1961:266).

Una fascinación con la sinestesia, la superposición entre los sentidos- “*los sonidos suenan musicalmente, el color habla*” absorbía las energías de numerosos escritores y pensadores a través de los tiempos. Para muchos teóricos empezó a ser causa de preocupación el fluir de las energías y vibraciones que por extensión iba impregnando el mundo físico. Baudelaire, por ejemplo, usó la imaginería vibracional como una parte integral de su vocabulario e interpretaba el mundo como en constante movimiento: “cuanto más vigilantes perciban los sentidos, más reverberantes son las sensaciones” por lo que “todo sublime pensamiento viene acompañado de un temblor” como cita Poulet. Muchos pensadores especularon con las leyes subyacentes que podían explicar los paralelos y dualidades del cosmos. Balzac proporcionó un ejemplo digno de mención: “Entrando a conciencia dentro de todas las cuestiones humanas encontrarás en ellas el aterrador antagonismo de dos fuerzas que producen la vida” Y cita igualmente Poulet “El movimiento, por razón de su resistencia, produce una combinación que es la vida” (1961:138).

La recurrencia de la geometría sagrada como un medio para describir la naturaleza e identificarla con forma de vida interesaba también a muchos escritores, quienes publicaron complejos esquemas y diagramas en complejos tratados filosóficos. Friedrich von Schlegel escribió, “Un trabajo filosófico debe tener una forma geométrica definida” (Brown, M., 1979:18). La publicación de Charles F. Dupuis *Origine de tous les cultes ou religion universelle* en 1794, repleta de textos ocultos y cabalistas, aumentó el interés.

De una notable serie de pinturas geométricas realizadas en 1910 por Paul Sérusier, tres de las obras transmiten las implicaciones esenciales del nexo entre ocultismo y geometría. Caroline Boyle-Turner (1983) ha demostrado que Sérusier pretendía restablecer las reglas olvidadas basadas en la geometría, en un arte religioso que fuera accesible a una gran mayoría. Sérusier obtenía la mayoría de sus ideas de Desiderius Lenz, monje y teórico alemán con quien estuvo en el monasterio de Beuron, y de Pitágoras y Platón; el *Timaeus* de Platón proporcionó al artista la explicación de la pirámide como el origen de todas las otras formas y de aquí surgió la obra *Los Orígenes*, alrededor de 1910 (ver figura 136).

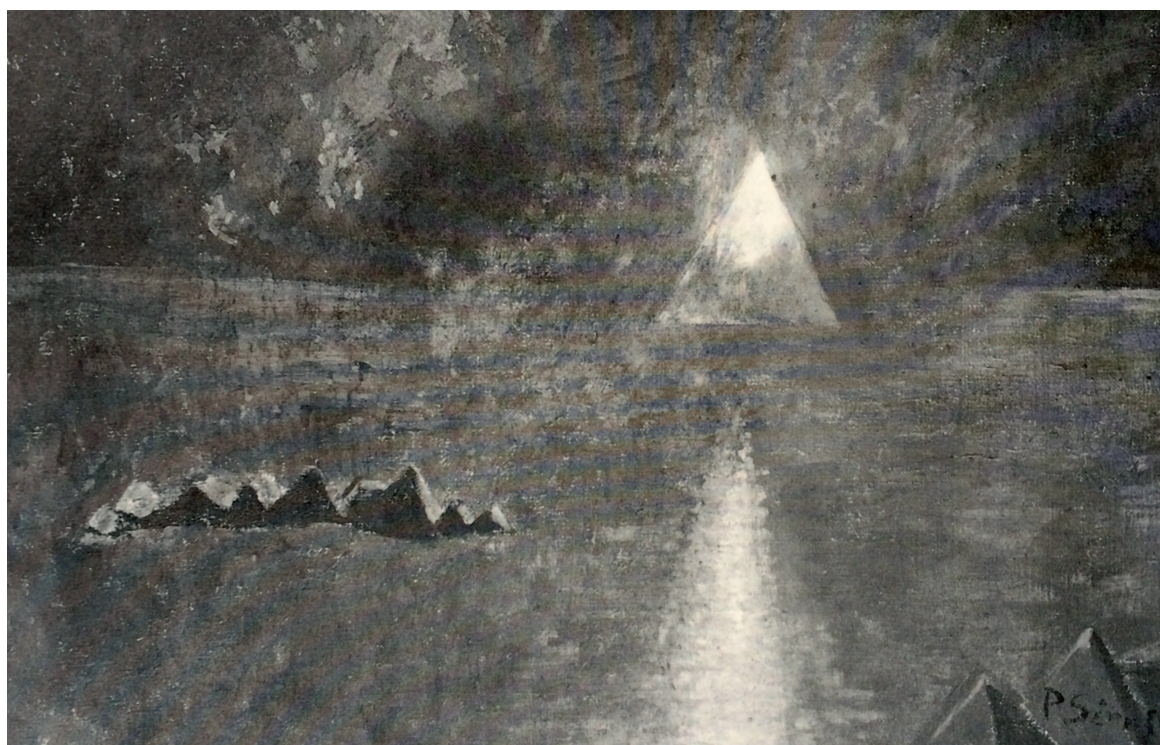


Figura 136: Paul Sérusier, Los Orígenes, 1910.

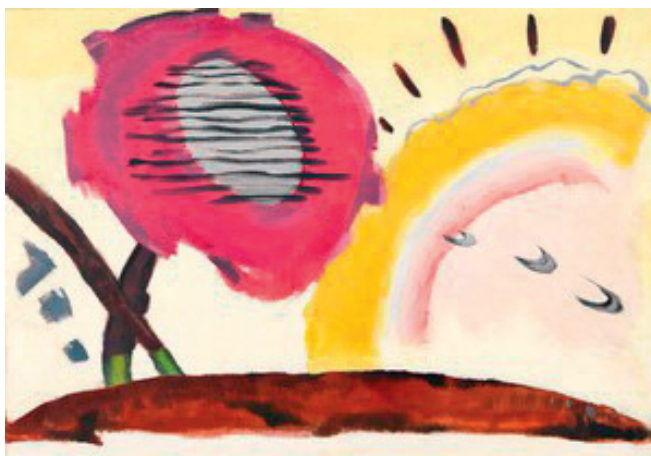
Boyle-Turner cree que Sérusier quizá planeó y realizó una serie de grandes figuras geométricas con la intención de “ilustrar las formas básicas geométricas accesibles a todos los artistas y que debían ser la base de todas las formas sobre el lienzo(...) (y que) un artista debería empezar a pintar con regla y compás.” En el centro de tan insistente interés por parte de Sérusier en las formas básicas geométricas, estaba la idea de que el arte debe representar lo permanente e incambiable. Estas formas, descritas en los términos teosóficos que aprendió de *Les Grands Initiés: Esquisse de l'histoire secrète des religions* de Édouard Schuré, eran:

*los bloques de construcción para todas las otras formas, particularmente la figura humana. Utilizando estas formas simples y ‘correctas’ relacionadas proporcionalmente, el pintor puede conseguir lo que Sérusier llama ‘equilibrio’. Este equilibrio será percibido por cualquier persona que contemple la obra, ya que las formas, ángulos y proporciones fueron universalmente comprendidas por gente sensible, sin importar qué cultura y en qué periodo de tiempo (Tuchman, M., 1986:20).*

En 1980 Nigel Pennick resumió la continua atracción hacia las formas geométricas:

*La geometría sagrada está muy unida a varios principios místicos(...)De este modo, la geometría sagrada trata no sólo las proporciones de las figuras geométricas obtenidas a través de regla y compás según el modelo clásico, sino las relaciones armónicas entre las diferentes partes del ser humano; la estructura de plantas y animales; la forma de los cristales y objetos naturales, todos los cuales son manifestaciones de la continuidad universal(...) (Pennick, N., 1980:8).*

Los artistas con aspiraciones espirituales buscaban a otros que compartieran sus intereses y que estudiaran los diagramas y textos de las fuentes espirituales originales. William James comparó “las emociones de reconocimiento” con las “emociones de sorpresa” para explicar la atracción de los artistas hacia sus almas gemelas de otra época u otro medio (Boyle, R., 1978:xv). En el presente contexto, las emociones de reconocimiento aluden a la relación de parentesco que descubrieron los artistas mientras formulaban su propio vocabulario pictórico. Por ejemplo, la obra *Distracción*, 1929 de Arthur Dove (figura 137), puede ser entendida como una abstracción de *El Cuerpo de Abel encontrado por Adán y Eva*, alrededor de 1826 de William Blake; casi seguro que Dove examinó una reproducción de esta obra anterior (ver figuras 135 y 136). Semejante parentesco va por encima de las divisiones históricas, estilísticas y nacionales. Prueba de ello por ejemplo, fue el interés de Jackson Pollock en Albert Pinkham Ryder o la obsesión de Alfred Jensen por los límites del color de Goethe. Marsden Harley escribió con viveza en 1944 justamente sobre esa misma experiencia:



**Figura 137:** Arthur Dove, *Distracción*, 1929.



*Esta pintura era una marina de Albert P. Ryder(...) y cuando me enteré de que éste era de Nueva Inglaterra me invadió el mismo sentimiento, y al mismo nivel, que tuve cuando me entregaron por primera vez los Ensayos de Emerson- sentí como si hubiera leído una página de la Biblia. Todas mis cualidades de yankee salieron a la luz a partir este cuadro... tenía en si mismo la prodigiosa solemnidad de una pintura mística de Blake y además tenía un sentido del realismo con tal fuerza de la naturaleza que me dejó sin aliento. La pintura había causado su efecto y yo era un converso al terreno de la imaginación en el cual acababa de nacer (Hartley, M., 1944:61).*



**Figura 138:** William Blake, El cuerpo de Abel Encontrado por Adán y Eva, 1826.

Los cinco impulsos base dentro del nexo espiritual-abstracto - imagen cósmica, vibración, sinestesia, dualidad y geometría sagrada - son en realidad cinco estructuras que se refieren a la base de diferentes tipos de pensamiento. El hecho de que sean comunes a una amplia variedad de artistas, escritores y pensadores es una reminiscencia con un patrón semejante al que presentan las “familias espirituales” de artistas y las eras identificadas por el historiador del arte Henri Focillon en *La Vida de las Formas* (1934). Focillon y posteriormente George Kubler, reconocieron direcciones fundamentales en la historia del arte más dependientes de la interacción de tradiciones, influencias y experimentos que de su aislamiento.

Henri Focillon no se inserta en las vanguardias de su época aunque si deja ver cierto interés sobre los estudios acerca del signo que darían lugar

al estructuralismo en los años cincuenta y sesenta. Nos encontramos ante un verdadero clásico cuya teoría la confronta con sus conocimientos de la historia del arte universal, y define la vida de las formas en cinco apartados: el mundo de las formas; las formas en el espacio; en la materia; en el espíritu, y en el tiempo. En su planteamiento general establece:

*Siempre habrá la tentación de buscar para la forma un sentido que no sea ella misma, así como de confundir la noción de “forma” con la de “imagen”, que implica la representación de un objeto, y sobre todo con la de “signo”. El signo significa, mientras que la forma se significa. Y cuando el signo adquiere un valor formal eminente, este valor actúa con fuerza sobre el valor del propio signo: puede dejarlo vacío, o bien desviarlo de su camino y dirigirlo hacia una nueva vida. Ocurre así porque la forma está envuelta por un halo. Ésta define estrictamente el espacio, y también evoca otras formas. Persiste y se propaga en lo imaginario, aunque más bien debemos considerarla como una especie de fisura por donde podemos dejar entrar a un dominio incierto, ajeno al espacio y al pensamiento, un tropel de imágenes ansiosas por nacer. (Focillon, H., 1948:46).*

Para intentar dar respuesta la somete a esas dimensiones: frente al espacio, la valora como masa y volumen, analiza las nociones de plano y estructura, lo que le permite dar noción al proceso del croquis al levantamiento de una construcción arquitectónica, donde el espacio es luz, recoveco, diagrama en las cornisas, rellano para ser ocupado por una escultura o imponente tapia que da lugar a la pintura mural, funcionalidad y juego de ornamentos en una interacción completa.

Como *materia* ve a la forma como una proyección del espíritu, como comunión entre el origen de los materiales (de profundas minas, de fangos y de rocas, de maderas y arroyos y fuego) con las técnicas, en cuya aplicación se construye el oficio del artista lo que le permite a éste su propia creación, su hacer sobre la materia.

Pero, por si no bastará el argumento, Focillon somete después las formas al *espíritu*, donde aborda al artista como individuo, como conciencia única: “*tomar conciencia es tomar forma*”. Señala entonces:

*el artista trabaja sobre la naturaleza con los elementos que la vida psíquica proyecta desde su interior, y no deja de elaborarlos hasta hacer de ellos su propia materia, hasta hacer con ellos el espíritu y formarlos (y más adelante) el artista desarrolla ante nuestros ojos la técnica misma del espíritu, y de ella nos ofrece una suerte de molde que podemos ver y tocar. (Focillon, H., 1948:3).*

Se trata pues de una proyección, de una materialización, de la vida interior del artista, claro, a través de las formas. Cierra su ensayo Focillon para ver las formas en el *tiempo* y, apoyándose en Taine (aunque le molesta su determinismo), subraya su carácter exclusivo: “en tanto que no es nada si no es vivido”. A la vez encuentra su espacio dentro del devenir de las formas como hilo de la cultura de la humanidad: el paso de las formas de un estilo arquitectónico a otro, aunque sea de manera desigual (Focillon, H., 1948:5).

Estos cinco impulsos que aparecen en el trabajo de los artistas y escritores simbolistas de finales del siglo diecinueve. Mientras todavía se estaba conformando el lenguaje basado en la naturaleza, los artistas visuales de este periodo no dejaban de adoptar sin embargo nuevos temas y formas relativamente reducidas y simplificadas. Recurrieron a una gran variedad de fuentes para sustentar su arte, y a cambio dichas fuentes se nutrían de ideas espirituales. Por ejemplo, la obra *Grammaire des arts du dessin* (1867) de Charles Blanc, que fue una biblia para la generación simbolista, se apoyó en la admiración de su autor (que compartía con Baudelaire y Eugenio Delacroix) por la escuela espiritualista de la Sorbona, fundada por Víctor Cousin a principios de 1840. El objetivo de Cousin en el renacimiento del espiritualismo era opuesto a la “fría lógica, la esterilidad, el exceso de criticismo” y lo que se consideraba como la destrucción de las ideologías del siglo diecinueve (Blanc, C., 1984:21). Blanc intentó formular una noción global y universal de la geometría eterna. Los influyentes comentarios de Maurice Denis acerca de la idea de síntesis y búsqueda de equivalente plásticos por parte de artistas de su generación, tuvo sus raíces en la *Grammaire* de Blanc.

Dos de los impulsos espirituales fundamentales, el interés en las leyes de dualidad y correspondencias, y la sinestesia, eran los sellos de la pintura simbolista. Los artistas estaban fascinados con la perspectiva de la fusión de

los sentidos y más en concreto, con la aproximación de la pintura y la música. Del mismo modo, la poesía de Baudelaire así como los estudios de Delacroix y las preocupaciones cromáticas de los artistas románticos suponían una considerable fuente de inspiración. Baudelaire declaró, “quiero iluminar las cosas con mi mente y proyectar sus imágenes en otras mentes” y afirmó que éste era también el objetivo de Delacroix (Baudelaire, C., 1964:49). Baudelaire habló también de:

*la sensación de felicidad física y espiritual, de aislamiento, de la contemplación de algo infinitamente grande e infinitamente bello, de una intensidad de luz que alegra la vista y el alma hasta que se desvanece y una sensación de espacio que alcanza hasta los más lejanos límites concebibles (Baudelaire, C., 1964:117).*

En general, el planteamiento de la pintura romántica nunca llegó a captar la visión de Baudelaire, aunque podemos encontrar una excepción con la obra sobre papel de Víctor Hugo (figura 139). La extraordinaria serie de imágenes de Hugo, de un ojo humano fundido con un planeta, que representa “lo que está arriba, está abajo” una máxima del ocultismo, fue revelado en una exposición de su obra artística en el Petit Palais en 1985. Una acuarela a modo de mandala refleja igualmente la implicación de Hugo con las ideas ocultistas (figura 140). Estas imágenes, realizadas en 1850, reflejan su profundo compromiso con el espiritualismo, que aparentemente comenzó tras la muerte de su hija en 1843. Fue entonces cuando Hugo empezó a leer la teoría pitagórica y los escritos de Swedenborg y el Conde de Saint-Simon; en 1852 estudió las doctrinas de la cabala de Alexandre Weil. Al año siguiente, aparentemente cuando realizó sus acuarelas abstractas, empezó a dirigir sesiones de espiritismo en familia con su hijo como medium. De este modo grabó sus diálogos con Shakespeare, Dante, Esquilo y Molière. Poco después abandonó estas actividades no sin arrepentirse años después, como podemos observar en las obras de C. McIntosh y M. Levillant *Éliphas Lévi and the French Occult Revival* de año 1974 y *La Crise Mystique de Victor* (1843-1856) del año 1954 respectivamente. Hugo sin embargo, no era un artista profesional y quedó en la memoria del simbolismo como un intento de expresar estas cualidades que permanecieron latentes en el romanticismo.



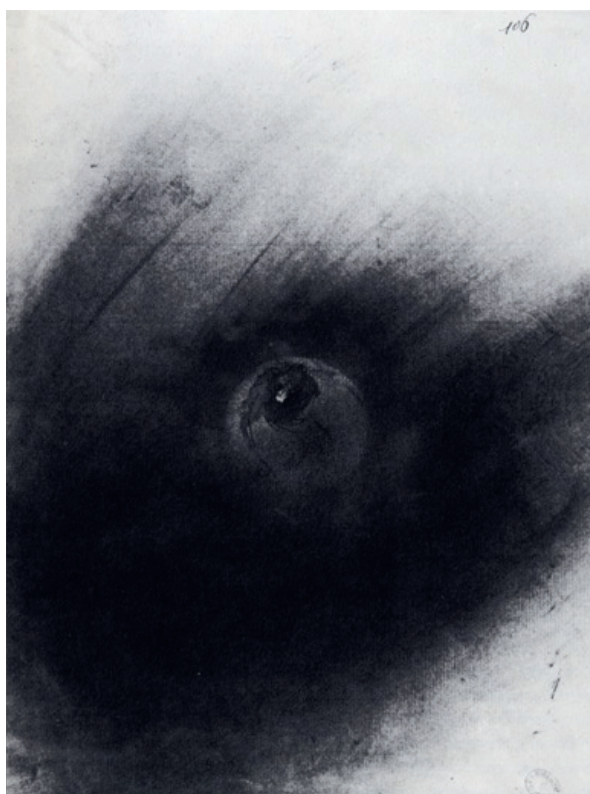


Figura 139: Victor Hugo, Planeta, 1853-1855.

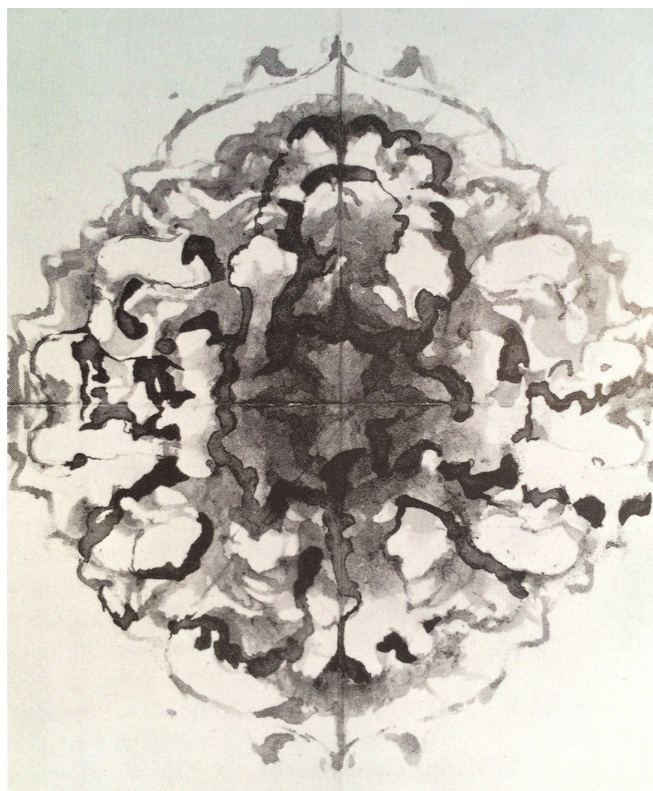


Figura 140: Victor Hugo, Rosácea, 1850.

Richard Wagner estaba entre los creadores de la idea de las correspondencias y fue uno de los más articulados defensores de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Baudelaire se preguntaba por qué un pintor no podía destacar evocando espacio y profundidad espiritual como Wagner lo hacía con la música. Escribió al respecto:

*Lo que sería verdaderamente asombroso sería descubrir que el sonido no pudiera sugerir color, que los colores no pudieran evocar la idea de una melodía, y que sonido y color fueran inadecuados para la transmisión de ideas, viendo que las cosas siempre han encontrado su forma de expresión a través de sistemas de analogías recíprocas desde el día que Dios articuló el mundo como una declaración compleja e indivisible (Baudelaire, C., 1964:116).*

Casi medio siglo después en Los Estados Unidos, Arthur Jerome Eddy publicó en *Recollections and Impressions of James A. McNeil Wistler* (1903), sus ideas sobre el paralelismo entre música y arte. En este sentido el artista francés Francis Picabia jugó un papel fundamental en la transmisión de ideas sinestéticas al mundo del arte americano en 1910. Picabia fue más lejos que otros artistas en América afirmando verbalmente que el tema no tiene valor en el arte y que éste “expresa un estado espiritual haciendolo real mediante la proyección en el lienzo del significado (finalmente analizado) de producir ese estado en el observador.” (Risatti, H., Fall 1979:9). Como señala Picabia hizo su reivindicación por el poder del arte no sólo sugiriendo una analogía entre pintura y música sino también acentuando que las reglas de la pintura no eran menos que las de la música y tenían que ser aprendidas:

*Si captamos sin dificultad el significado y la lógica de un trabajo musical es porque este trabajo está basado en las leyes de armonía y composición de las cuales tenemos conocimiento o lo hemos heredado(...) Las leyes de esta nueva convención no han sido apenas formuladas todavía pero gradualmente se irán haciendo más definidas, como se han ido definiendo las leyes musicales, y serán comprensibles muy pronto como lo fue la representación objetiva de la naturaleza. (Risatti, H., Fall 1979:11)*

Cuando Paul Cezanne describió el ojo de Monet como “sólo un ojo, pero qué ojo”, inadvertidamente subrayó el papel evolutivo del Impresionismo como un esfuerzo artístico dominado por problemas de la retina. Aunque recientemente se ha afirmado que el Impresionismo nunca ha descartado contenidos significativos en favor del puro juego de luz y color, parece que a la generación Post-Impresionista le pareció que el Impresionismo había sustituido la subjetividad del Romanticismo por la realidad objetiva directamente a la vista. Meyer Schapiro hizo hincapié en el contenido del Impresionismo (y también el del Cubismo) desde 1930 en diversas conferencias en la universidad de Columbia y en numerosos ensayos como “*The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life*” (1968), en *Modern Art*, en la que resulta interesante la referencia a la epifanía de Jakob Böhme y el reflejo de la luz sobre un objeto de estaño. En “Mondrian” (1978:238) Schapiro demuestra “la continuidad de la pintura abstracta con el arte figurativo precedente, una conexión que generalmente es ignorada,” en particular discutiendo a Degas. El principal problema conectando artistas en 1890, desde Paul Gauguin a Sérusier, y desde Jan Toorop y Johan Thorn Prikker a Edvard Munch, era la convicción de que el Impresionismo carecía de ideas y que su rol como artistas era la de reforzar la pintura moderna dotándola de significado.

En 1893 Munch, estuvo profundamente afectado por los estudios sobre el ocultismo de August Strindberg y por las novelas e investigaciones psicológicas realizadas por su amigo Stanislaw Przybyszewski acerca de la transmisión de ondas del pensamiento. Estaba al tanto de la creencia de Swedenborg sobre la visión de auras alrededor de las personas y leyó *Spiritualism and Animism* (1890) del espiritualista ruso Aleksandr Aksakov (Lathe, C., 1979:12, 21-23). Munch, también se asoció en Berlín, casi exclusivamente, con un grupo de ocultistas, creyentes en el mesmerismo y la Teosofía, grupo que atendía regularmente sesiones de espiritualismo y estaban interesados en la psicología fisiológica. Przybyszewski, definió el arte de Munch como “*naturalismo psíquico*” en un escrito de 1894, explicando que el artista, “el naturalista de los fenómenos del alma, tenía como objetivo la proyección del proceso físico y desnudo(...)directamente en sus equivalentes de color,” identificando su tradición con la línea de Stéphane Mallarmé y Maurice Maeterlinck (Lathe, C., 1979:136). Otros asociados literarios de Munch tales como el crítico alemán Franz Servaes, promulgaba teorías de sinestesia para sugerir



el cruce simultáneo de asociaciones en el cerebro y la proyección directa de ritmos de una mente a otra. Carla Lathe ha escrito que la base de la pintura relacionada con el naturalismo psíquico se basa en estudios médicos, especialmente alrededor del proceso de la enfermedad de la esquizofrenia (Lathe, C., 1979:135, 143).

Las ondulantes líneas de vibración y las proyecciones de aura que caracterizan las pinturas de Munch, como por ejemplo El Sol, realizada en 1911 (figura 141) reflejan estas ideas.



Figura 141: Edvard Munch, El Sol, 1911-1916.

Tal como Koepplin señala, lo mas evidente es que:

*lo que fluye de Munch es algo espiritual, un río espiritual, algo etéreo- poderes del espíritu. A veces había una especie de rara electricidad, que fluía hacia el río. Nada de esto había sido percibido antes de este modo (...) Las apariciones son percibidas, también, fluyendo a la percepción inmediata (...) Las experiencias de “arriba” y “abajo” se unen: poderes del espíritu que fluyen desde lo diabólico y fantasmagórico elevándose hacia el último aura (...) Por eso no puede haber sido el árbol lo que le ha interesado, ni el árbol ni el paisaje en sí mismos (Koepplin, D., 1985:140).*



A finales del siglo diecinueve el arte americano tenía un carácter marcadamente diferente al europeo, marcado por un optimismo manifiesto, mientras los Estados Unidos asumían un rol cada vez más importante entre las naciones del mundo. Se pueden establecer paralelos entre la *belle époque* europea, con sus nacientes augurios apocalípticos de formas de pensamiento antimaterialista, y el *fin de siècle*, americano con sus propias tendencias místicas y antimodernas. El historiador T. J. Jackson Lears ha defendido recientemente que el antimodernismo es el concepto fundamental que unifica a los principales pensadores americanos desde los trascendentalistas hasta Walt Whitman y William James. El modernismo era visto como algo contra lo que se tenía que luchar porque era sinónimo de la pérdida de los valores espirituales personales (Jackson Lears, T.J., 1981:212).

En este sentido James insistió en que la única forma de conseguir la verdadera supremacía y mayor estado de conciencia, era perdiéndose uno mismo, es decir, rompiendo los límites de la personalidad, y señaló la “inmensa satisfacción y libertad cuando se funden los esquemas de los confines de la personalidad” (Jackson Lears, T.J., 1981:407 y 175).

En referencia directa, puede señalarse que James reconoció que los elementos sensoriales y simbólicos podrían “*jugar un papel importante en el misticismo.*” y escribió en *The Varieties of Religious Experience* en 1902:

*Nuestra conciencia despierta normal, lo que llamamos conciencia racional, es sólo un tipo especial de conciencia, mientras todo acerca de ella y separado por la pantalla más transparente posible, yacen formas potenciales de conciencia completamente diferentes* (James, W., 1982:388).

Entre 1907 y 1915 pintores en Europa y Estados Unidos empezaron a crear obras de arte completamente abstractas. No es nuestra intención ni interés resolver aquí el tema de quién fue el primer pintor abstracto o cual fue la primera pintura abstracta. En cambio estamos más preocupados en cómo evolucionó esta abstracción, y en particular, cómo cuatro de los pioneros abstractos- Vasili Kandinsky, Kazimir Malevich, Piet Mondrian y Frantisek Kupka - evolucionaron hacia la abstracción a través de su participación en temas y

creencias espirituales tal como hemos afirmado. Un examen de su desarrollo y el de las generaciones que les siguieron, revela cómo las ideas espirituales permitieron ese ambiente alrededor de los artistas abstractos de principios del siglo veinte (ver figuras 113, 116, 142 y 143).

En 1912 Kandinsky evaluó el trabajo de Matisse dando importancia a lo “divino” en su investigación pero criticando su “particularmente francesa” exageración del color; y el trabajo de Picasso, el cual “llega a la destrucción del objeto material por un camino lógico, no disolviéndolo, sino rompiéndolo en sus partes individuales y dispersando dichas partes por el lienzo según la moda constructiva” (Kandinsky, W., 1982:I:151-152). Para Kandinsky estos planteamientos representan dos peligros para el arte contemporáneo: “Por un lado está, el completamente abstracto, totalmente emancipado uso del color de forma “geométrica” (ornamento); por otro lado el uso de color más realista de forma “corpórea” (fantasía)” (Kandinsky, W., 1982:207). Kandinsky defendía un rol diferente para el artista:

*El artista debe tener algo qué decir, ya que su tarea no es la maestría de la forma, sino la conveniencia de esa forma a su contenido (...). De lo cuál es evidente que el artista, en oposición al no artista, tiene una triple responsabilidad: (1) debe aprovechar el talento que se le ha concedido; (2) sus acciones, pensamientos y sentimientos, como las de todos los seres humanos, constituyen el componente espiritual, de tal forma que purifican o infectan el aire espiritual; (3) estas acciones, pensamientos y sentimientos son los materiales para sus creaciones, que al mismo tiempo son parte de lo que constituye la atmósfera espiritual. (Kandinsky, W., 1982:213).*

El compromiso de Kandinsky con la abstracción (figura 142 y 143) está en deuda con sus convicciones acerca de lo espiritual procedentes del tiempo que pasó en París entre 1906-1907 y las lecciones que aprendió del Jugendstil (Art Nouveau en Alemania). Así como el Cubismo tuvo poca importancia en su evolución artística, su inmersión en lecturas espirituales, sin embargo, parece haber establecido sus bases para la abstracción.



Figura 142: Vasillii Kandinsky, Pintura con Forma Blanca, 1913.

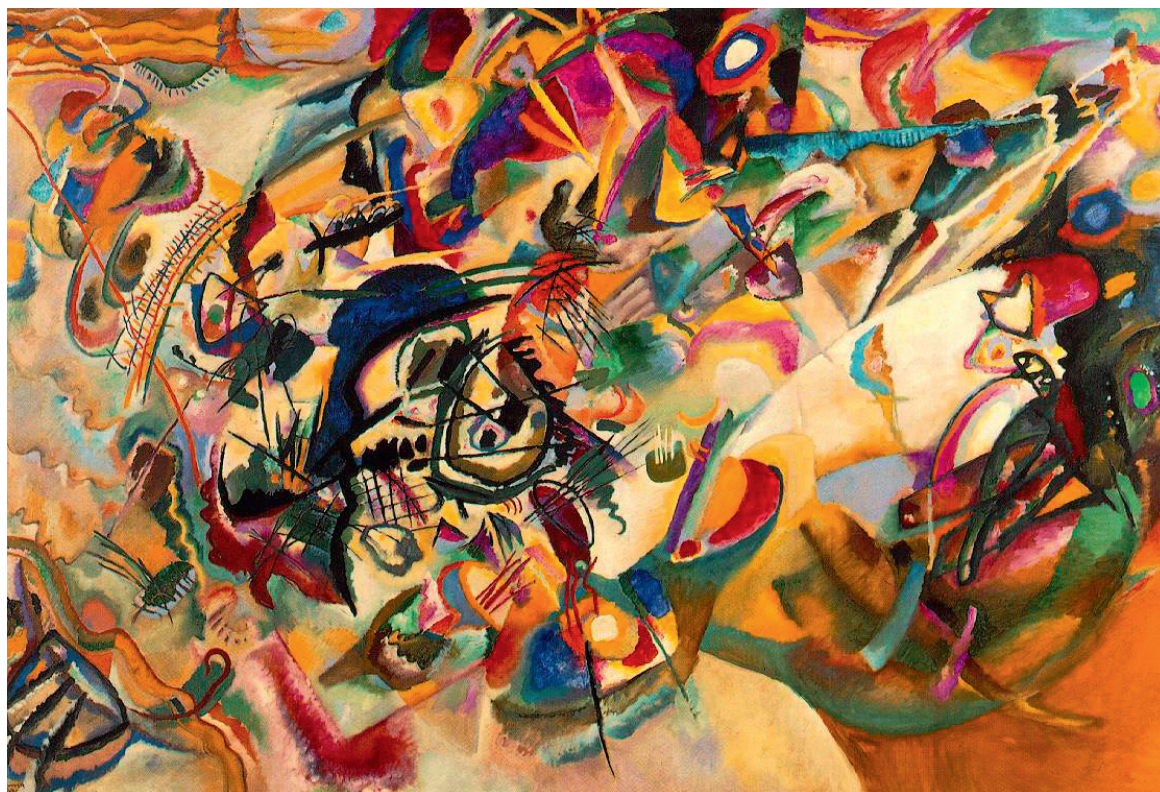


Figura 143: Vasilli Kandinsky, Composición VII, 1913.



### 3. RITUAL Y MITO: CULTURA NATIVA NORTEAMERICANA Y EXPRESIONISMO ABSTRACTO

A lo largo de la década de los años 30 del siglo XX se dieron una serie de tendencias en la vida intelectual norteamericana que fueron cobrando fuerza y encontraron su máxima expresión en la siguiente década. La crisis espiritual creada por el fracaso del modernismo en la creación de la utopía política y social, aumentado por el progreso del fascismo, inculcó en “los creadores de mitos” de la vanguardia americana un profundo deseo de trascender los detalles de la historia y buscar valores universales.<sup>7</sup> Paralelamente la primera tendencia que despertó interés en el arte indio norteamericano fue la creencia de que la vitalidad y espiritualidad de esta cultura, igual que estaba inmersa en su arte, podía ser una contribución positiva para el futuro de América. La segunda tendencia fue la creencia de que el arte primitivo era un reflejo de un estado de conciencia primordial universal que todavía existía en la mente inconsciente. Los artistas de Nueva York conocían el concepto del inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung que incluye el modo de pensamiento simbólico del hombre primitivo, llegando a fascinarles la naturaleza mítica y ceremonial de este tipo de arte. El arte indio, al haber permanecido intacto desde la antigüedad hasta nuestros días, se percibía como algo diferente al resto de los otros tipos de arte prehistóricos o primitivos. La continuidad cultural tendía un puente entre lo primordial y el hombre moderno. El arte nativo norteamericano era visto como algo de especial relevancia para el arte y la vida moderna.

Dentro de la Escuela de Nueva York, los pintores que también hacían de críticos, teóricos, y comisarios contribuyeron en este sentido a la integración del arte indio en la pintura moderna. Como críticos y provocadores, las figuras más importantes a la hora de insistir en las cualidades espirituales inherentes al arte indio fueron John D. Graham, Wolfgang Paalen y Barnett Newman. La comprensión del mito, del totem, y los rituales relacionados con las ideas de Jung fueron esenciales para las teorías y criticismo del arte nativo norteamer-

---

7 Mark Rothko utilizó el término *creador de mitos* en 1946 en referencia a la obra de Clyfford Still, en cuyas “conclusiones pictóricas” Rothko encontró un aliado para la “pequeña banda de Creadores de Mitos” que por entonces causaban sensación en la escena de Nueva York. Ver Mark Rothko, introducción a Clyfford Still, catálogo de la exposición (New York: Art of This Century, 1946).



ricano así como otros tipos de arte, ya que muestra a estos artistas como los defensores de lo nuevo transformando la conciencia del hombre moderno.

En el catálogo de la exposición *Pintura de los Indios de la Costa Noroeste*, organizada por Newman en la galería Betty Parsons en 1946, él mismo establece las bases para la defensa del arte abstracto:

*Hay una respuesta en estas obras (Costa Noroeste) para todos aquellos que asumen que al arte abstracto moderno es el ejercicio esotérico de una élite de snobs, porque para toda estas personas sencillas, el arte abstracto era normal, bien entendido, tradición dominante.*

También en dicho catálogo de la exposición describe la pintura ritual como “una transición válida que supone una de las más ricas expresiones humanas” y explica como los indios “pintan sus dioses mitológicos y monstruos totémicos con símbolos abstractos utilizando formas orgánicas”. (Newman, B., 1946:85)

Cuando en enero de 1947 Newman organiza la exposición *The Ideographic Picture* (El Cuadro Ideográfico), de nuevo en la galería Betty Parsons, describe el término Ideográfico del siguiente modo: “carácter, símbolo o figura que sugiere la idea de un objeto sin expresar su nombre.” Entre los artistas que exponían en dicha exposición estaban Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still y el mismo Newman.

Aunque los artistas Pousette-Dart, Gottlieb, y Pollock de la Escuela de Nueva York no exponían en *The Ideographic Picture*, eran sin duda grandes e ingeniosos manipuladores de los signos del pasado arte nativo americano, con el propósito de creación del mito de su propio tiempo. A pesar de los diferentes temperamentos y procedencias de estos tres pintores, produjeron un volumen de trabajo en los años 40 con muchos más elementos en común de los que jamás hubieran querido reconocer.<sup>8</sup>

---

8 W. Jackson Rushing afirma haber mantenido una conversación telefónica el 16 de marzo de 1985 con Richard Pousette-Dart donde éste afirma que “había una gran diferencia entre su obra y la de sus contemporáneos”.

Pousette-Dart, Gottlieb y Pollock crearon obras cuyos respectivos títulos, imagería, y ásperas superficies evocaban el oscuro y totémico mundo del ritual subterráneo: *Night World*, 1948 (figura 144), *Night Forms*, 1949-1950, y *Night Sounds*, 1944 (figura 145).



Figura 144: Richard Pousette-Dart, *Night World*, 1948.



Figura 145: Jackson Pollock, *Night Sounds*, 1944.

Pousset-Dart aludió a dicha invocación afirmando: "Muchas veces sentí como si estuviera pintando en una cueva, quizá todos sentíamos igual, pintando en Nueva York." (Jackson Rushing, W., 1986:277) Como mejor se podría describir la obra de estos tres artistas, es con el término de pinturas telúricas, signos elementales, zoomorfos, y petroglifos estratificados en capas en superficies que parecen primordiales, el recuerdo visual de la experiencia arcaica en Norteamérica.

Los libros de notas de Pousett-Dart de finales de 1930 y principios de 1940, muestran que él también hacía una distinción entre la mente consciente y la inconsciente:

*El arte es el resultado manifiesto de la mente consciente reaccionando sobre un espíritu subconsciente, la cristalización que se experimenta cuando se encuentran, una experiencia desconocida reaccionando sobre una experiencia conocida creando así un cuerpo místico sobrehumano. (Levin, 1980: 125-126).*

### 3.1. LA ESCUELA DE NUEVA YORK: ROTHKO, POLLOCK

El artista como creador de mitos sería el elemento esencial en la mitología de la escuela de Nueva York. En declaraciones sobre su obra publicadas durante los años cuarenta, Rothko, Adolf Gottlieb, Barnett Newman y otros proclamaron el resurgimiento de temas arcaicos profundos, tragedia, éxtasis, temor reverencial, en imágenes cuasi-abstractas de una urgencia primaria y de forma arquetípica. Tal como afirma el artículo de Jeffrey Weiss para el catálogo de la exposición de Mark Rothko, *Submundo*, en la Fundación Joan March de Barcelona, 2001.

El Expresionismo Abstracto comenzó este estilo de pintura como si Mondrian y Kandinsky nunca lo hubieran hecho. No obstante, la exposición de 1945 en Nueva York de doscientas pinturas de Kandinsky y la reedición de su obra *De lo espiritual en el Arte*, fueron de gran interés para los emergentes expresionistas abstractos. Barnett Newman, Pollock, Adolph Gottlieb, y Rothko puede que no compartieran la terminología espiritual de los filósofos

antimaterialistas anteriores, pero se agarraron a sus colegas contemporáneos con el mismo fervor que pudiera sentir Mondrian respecto a Blavatsky o Kandinsky por Steiner. Los nuevos artistas americanos se convirtieron en segunda oleada de pioneros abstractos, buscando significados expresivos apropiados para su generación y reafirmando la necesidad de las verdades universales. Sus fuentes espirituales no solían ser la Teosofía ni la Antropología sino las creencias y prácticas asociadas con culturas nativas y no occidentales: el arte de los nativos norteamericanos (sobre todo la pintura de la Costa Noroeste), el Zen, y los conceptos de forma arquetípica de Carl Gustav Jung, incluyendo la identificación del mandala en el arte abarcando desde los utilizados por los indios norteamericanos hasta los de las culturas asiáticas. En cuanto a las fuentes esotéricas, Newman señaló claramente que la mayoría de los artistas de Nueva York de los años cuarenta no compartían las ideas asociadas a Blavatsky u otros ocultistas.

Al principio los Expresionistas Abstractos como Rothko, Pollock, Motherwell, Gottlieb, Newman, and Baziotes se volcaron en los mitos primitivos y arte arcaico como fuentes de inspiración. Sus primeros trabajos mostraban pictogramas y elementos biomórficos (figuras 146 y 147) transformados en un código personal. También fue importante la psicología jungiana en su aserción del inconsciente colectivo, como hemos señalado; pero lo más importante era la expresión directa a la cual se llegaba mejor con la ausencia de la premeditación. En junio de 1943, Rothko y Gottlieb con la ayuda de Newman, enviaron indignados una carta al *New York Times* alegando que su arte no era bien comprendido ni tomado en serio:

*Para nosotros, el arte es una aventura a un mundo desconocido de la imaginación que es libre de capricho y violentamente opuesto al sentido común. No hay nada como una buena pintura sobre nada. Nosotros sostenemos que el tema es crítico.* (Tuchman, M., 1986:49).

Su capacidad de respuesta los distinguía de los anteriores artistas abstractos, que habían sido reacios a discutir el significado oculto de su trabajo.



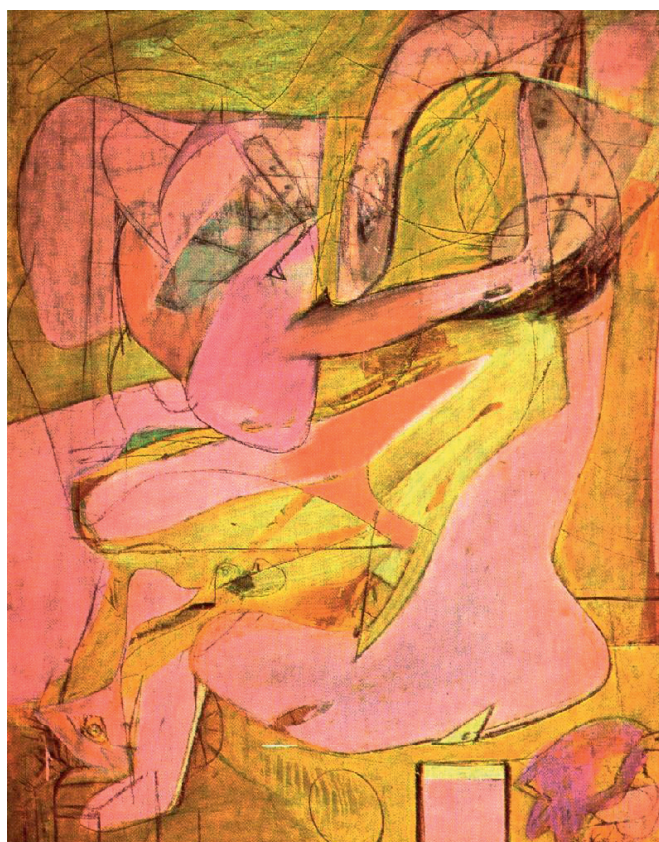


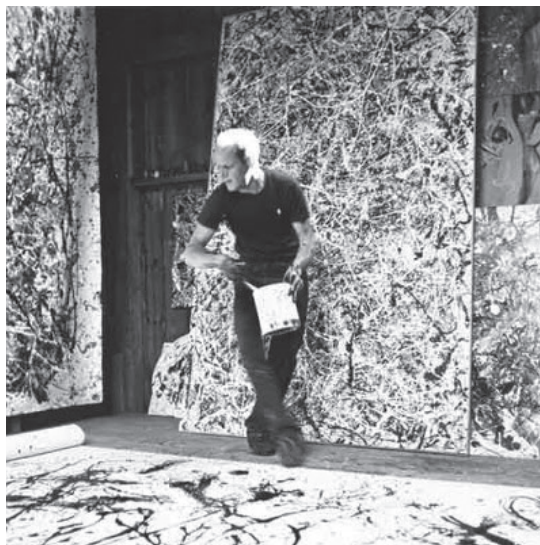
Figura 146: William De Kooning, Óleo de Ángeles Rosa y carboncillo, óleo.



Figura 147: Robert Motherwell "The Voyage", 1949.

En 1947, Pollock desarrolla una nueva técnica radical derramando y dejando gotear pintura sobre el lienzo sin imprimir tendido en el suelo, en

lugar de las técnicas tradicionales de pintura en el que los pigmentos son aplicados con pinceles, brochas y espátulas en un lienzo preparado y sobre caballete. La pintura resultante era totalmente no objetiva. Tanto en su contenido, que para muchos no existía, como en su escala (de enormes dimensiones), como en su técnica, que no utilizaba pinceles, ni bastidores ni caballete, su obra resultaba muy impactante para los espectadores (figura 148).



**Figura 148:** Jackson Pollock en su estudio utilizando la técnica de salpicaduras.



**Figura 149:** Jackson Pollock, Ritmo de Otoño (No 50), 1950.

El abandono de la figuración y el barrido gesto poético en obras como Ritmo de Otoño (figura 149) puede referirse a la influencia del arte nativo norteamericano, como un entramado atrapasueños.



También De Kooning estaba desarrollando su propia versión de estilo gestural cargado de fuerza, alternando entre obra abstracta y fuertes imágenes icónicas figurativas (figura 150). Como indica el BAE Report I (1881),

*La reproducción de aparentes líneas gestuales en los pictogramas realizados por nuestros indios han sido, por razones obvias, un intento de transmitir aquellas ideas subjetivas que estaban más allá del rango de una habilidad artística limitada a la directa representación de objetos (Mallery, G., 1881:370).*



**Figura 150:** Willem De Kooning, Sin título, 1948.

Otros colegas incluyendo a Helena Krasner y Kline, estaban igualmente involucrados en la creación de un arte con gesto dinámico en el que cada pulgada del cuadro transmitiera esa fuerza. Para los expresionistas abstractos, la autenticidad o el valor de una obra yace en su inmediata y directa capacidad de expresión. Una pintura debe ser una revelación de la auténtica identidad del artista. El gesto, la “firma” del artista, es la evidencia del proceso actual de la creación de dicho trabajo. En referencia a este aspecto del trabajo, el crítico Harold Rosenberg lo acuñó con el término “action painting” en 1952. En un momento dado, para los pintores americanos el lienzo empezó a convertirse en un escenario donde actuar más que un espacio en el cual reproducir, redibujar, analizar o expresar un objeto, actual o imaginado. Lo que iba a ir en el lienzo no era una pintura sino un acontecimiento, intentado vanamente encarnar un ritual.



**Figura 151:** Mark Rothko, Sin título, 1950-1952.

Otro de los caminos yace en el potencial del color: Rothko, Newman y Still, por ejemplo, hacían un arte basado en grandes formatos de campos simplificados dominados por el color (figuras 151 y 152). La impresión era generalmente cerebral y reflexiva, con significados pictóricos simplificados para crear una especie de impacto elemental. Rothko y Newman, entre otros, hablaban de conseguir lo “sublime” más que lo “bello”. Newman habló en nombre de los Expresionistas Abstractos cuando declaró que “el nuevo pintor siente que el arte abstracto no es algo para amar en si mismo, sino un lenguaje para ser utilizado para proyectar importantes ideas visuales”.





**Figura 152:** Mark Rothko, No. 37/No. 19 (Azul Pizarra y Marrón sobre Ciruela), 1958.

La obra de Rothko muestra una alta comprensión del elemento religioso subyacente en el arte del siglo veinte. Si bien es cierto que muchos artistas y escritores del siglo han desarrollado estrechos vínculos culturales con las manifestaciones de lo sagrado, en Rothko no puede hablarse tanto de una integración cultural de dichos elementos, como de una vivencia propia en su proceso creativo que se desarrolla de forma paralela a la experiencia religiosa. A Rothko no le interesa el material mitológico al modo de los simbolistas ni tampoco, como exaltación de una Edad de Oro. Le atrae, por el contrario, el “espíritu del mito”, aquello que lo mítico entraña en cuanto atemporalidad y ausencia de historicidad. Rothko, que rechazaba categóricamente la idea de ser un “pintor americano”, y la de cualquier otra localización, reclamaba insistentemente, en cambio, lo “universal” y lo “primordial”, como señala Argullol en el catálogo de su exposición en 2001 en Barcelona.

#### 4. CONCERNIENTE A LO ESPIRITUAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

*El arte no reproduce lo visible; hace visible. Paul Klee*

Lo “espiritual” es un concepto problemático en el arte contemporáneo. Cuando Kandinsky publicó *De lo espiritual en el Arte* en 1912, la naturaleza de la espiritualidad en el arte estaba más clara que hoy en día. Para Kandinsky lo espiritual se identificaba con la búsqueda de lo abstracto en el arte en oposición a la pesadilla del materialismo (Kuspit, D., 1996:313). El arte de hoy no parece ser un elemento tan poderoso en la vida espiritual, y la vida espiritual no parece ser tan evidente en el arte ni en general. El artista de hoy parece tener menos de la “necesidad interior” de Kandinsky, menos impulso para la expresión espiritual.

Según Jean Dubuffet, la razón de ser del arte estriba en ser el medio de expresión de las capas subyacentes, de los planos de la profundidad

*El arte es un instrumento de conocimiento y un instrumento de comunicación, por lo tanto, es un lenguaje. Las sociedades primitivas siempre lo contemplaron bajo este ángulo, y están en lo cierto, el arte llama al espíritu y no a los ojos (Dubuffet, J., 1975:87).*

Nos parece muy significativo este particular rescate de lo primitivo:

*Uno de los principales aspectos de la cultura occidental consiste en atribuirle al ser humano una naturaleza muy distinta a la de los demás seres. No cabe asimilarlo ni compararlo en lo más mínimo a unos elementos como el viento, el árbol o el río, a no ser de broma o de forma poética. Occidente siente un gran desprecio por el árbol y el río, es más, detesta parecérselos al contrario del primitivo, que ama y admira el árbol y el río; le agrada mucho parecerse a ellos. Cree en una similitud real entre el hombre, el árbol y el río. Tiene un sentido muy hondo de la continuidad de todas las cosas y especialmente de la que va del hombre al resto del mundo (Dubuffett, J., 1975:82).*

Lo que le ocurre en parte al arte de hoy en día es que el arte abstracto ya no es un arte contrario, especialmente en oposición crítica a lo que

Schapiro llama las “artes de la comunicación”. Para Schapiro, el problema es la presión puesta en el artista para “la creación de una obra que transmite un mensaje ya preparado y completo a un receptor impersonal e indiferente” (Schapiro, M., 1957:222-223).

Schapiro defiende la idea de que en la vida actual, la mayoría de la sociedad vive subordinada a una actividad práctica e insatisfactoria en la que el objeto de arte, es por lo tanto, la ocasión para un sentimiento intenso y espontáneo, más apasionadamente que nunca antes. El arte abstracto pudo satisfacer esta necesidad mejor que nadie, ya que rechazaba la “comunicación” en un mundo donde ésta había sido completamente instrumentalizada y reducida a una noción del más eficiente estímulo para dar una respuesta dada.

El arte abstracto ya no se entiende como una construcción mística interior, transmitiendo significados interiores a través de la “calidad del todo”, disponible sólo cuando se ha conseguido *“la adecuada combinación de la mente y los sentimientos acerca del todo”*.

El auténtico arte abstracto también se enfrenta a un conflicto inherente con otro tipo de destino material que vino con su comercialización, y es la reducción del mismo a un artículo de lujo. Esta situación sólo puede aumentar la lucha entre la comunicación y la espiritualidad en el arte abstracto, ya que su espiritualidad está reducida a la mera comunicación de un mensaje previamente preparado, su valor más importante viene dado por su carácter de objeto único y realizado de forma especial. Lo que es comercialmente válido es su unicidad estética y material. Al mismo tiempo, la espiritualidad es hoy una cualidad especialmente única. Por eso, lo espiritual en la forma artística, el ambiente espiritual como un exceso de unicidad indefinible añadido a la unicidad material de la obra de arte abstracta, realza el valor comercial de la obra así como su estatus social. La espiritualidad legitima el éxito material del arte abstracto, pero éste es ignorado de ella.

La abstracción total es una especie de silencio: *“la distracción del apoyo en la realidad se ha eliminado de lo abstracto”*. El realismo total es una especie de alquimia: la idealización desviada de lo abstracto (el elemento espiritual-

artístico) se ha eliminado de lo objetivo. Para los defensores originarios de lo abstracto, con lo artístico reducido a un mínimo, el alma puede ser escuchada mejor que nunca a través de su caparazón porque la belleza figurativa ya no puede suponer una distracción. Tanto en la abstracción como en el realismo pleno ha sido eliminada la distracción exterior, generando un sentido de necesidad interior. La abstracción total (silencio completo acerca del mundo) y el realismo pleno (transmutación alquímica del objeto material) suponen el mismo proceso de reducción de lo “artístico” a un mínimo. El arte que parece ser puro en sus resultados; ya no representa, sino que “presenta”, como una indicación subjetiva de necesidad interior y como una “objetividad” radical. Por eso, para Kandinsky el sentido de la necesidad interior del arte y la pureza del ser que articula convergen en la auténtica abstracción espiritual. Como él dice, el resultado es “ la abstracción más intensamente efectiva”, es decir, efecto o ambiente espiritual. Todo ello a sido sumido en una mera objetividad estética cuando la artisticidad ha impregnado todo.



## 5. RESUMEN Y CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Las vanguardias históricas vienen inmersas en ideas espiritualistas que parecen ser fruto de la crisis de valores religiosos de la sociedad occidental. La crisis religiosa y la secularización, aceleradas a partir de la segunda mitad del siglo veinte, impulsó a los artistas e intelectuales a la búsqueda de nuevas explicaciones para los grandes cambios de la sociedad tanto a nivel industrial como político y económico.

La modernidad intenta encontrar nuevos valores utilizando el arte como instrumento para la representación del sentimiento interior que va evolucionando de la figuración al expresionismo y la abstracción.

A diferencia del artista aborígen australiano, el artista abstracto moderno y contemporáneo, está más preocupado con su visión particular del mundo a través de sus emociones, tanto si son religiosas como si no, que de la transmisión de conceptos universales y culturales heredados de su tradición. En esta tradición se incluyen el sentimiento religioso con sus ritos y ceremonias así como la mitología, simbología e iconografía.

A excepción de algunos artistas aislados, se pueden concluir los siguientes puntos acerca de la pintura expresionista y abstracta, contemporánea:

- No hay distinción entre lo sagrado y lo profano en la raíz de su propósito
- No hay distinción entre lo aparente y lo oculto en su búsqueda
- Dialéctica de lo joven y actual en su contradicción
- La muerte es un hecho biológico que subsume la totalidad
- El arte no tiene una funcionalidad sagrada, pero busca su vinculación al mito y al ritual

- El arte moderno, y en especial el contemporáneo, es considerado en la sociedad actual como un artículo de lujo. Su valor está en ocasiones en función de su cotización en el mercado del arte anulando su intención
- El artista se preocupa de transmitir sus sensaciones respecto al mundo exterior; su visión particular del mundo, su interpretación
- El desconocimiento de la intención del artista por parte del receptor provocó en un principio el rechazo de la abstracción por parte del público general y su asunción es ahora banal
- La vía de reconocimiento de estas manifestaciones artísticas pasa por comprender sus afinidades con culturas como la que hemos escogido como modelo: la cultura aborigen australiana

# CAPÍTULO IV



MARCO DE  
DESARROLLO PRÁCTICO:

CREACIÓN DE LA  
EXPERIENCIA EN EL AULA





## I. ESTRUCTURA DEL PLAN DE CLASE PARA LA APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LA INVESTIGACIÓN

Fecha:	4, 5, 11 y 12 de marzo de 2015 21, 22, 28 y 29 de septiembre 2015
Asignatura:	Imagen y Comunicación
Tema:	Arte abstracto
Institución:	Instituto de Estudios Superiores Itaca, Avda. Los Castillos s/n, 28925 - Alcorcón, Madrid
Tiempo:	12 horas
Etapas:	2º de la ESO
Estrategia didáctica:	Aula-taller
Metodología:	Aplicación del mito como impulso para la manifestación artística

### Objetivos:

- Explicar y hacer comprender el arte abstracto a niños y jóvenes a partir de fuentes procedentes del arte aborígen australiano, su simbología abstracta, su mitología y su tradición.
- Explicar la génesis de las motivaciones para la creación del arte abstracto y el desarrollo de las mismas, concretamente en la pintura.
- Asociación de signos aborígenes con su significado.
- Aplicación de dichos signos a la pintura.
- Comprensión de los elementos gráficos básicos: punto, línea y plano.
- Conocimiento del color: círculo cromático, colores primarios y secundarios.
- Desarrollo de la composición y análisis de un cuadro.
- Concepto de los diferentes movimientos artísticos en historia del arte.

**Materiales:** Lápices de cera sintéticas, papel de dibujo, cola blanca, lápiz de grafito, velas para calentar las ceras

### Contenidos conceptuales:

- Arte aborígen australiano y simbología utilizada en la realización de sus manifestaciones artísticas, especialmente la pintura.

- Mitología aborígen y su aplicación en el arte procedente de la tradición oral.
- Comienzos y origen de la abstracción en el arte moderno.

### Contenidos de habilidades:

- Lectura y comprensión del relato de la mitología aborígen entregado a los alumnos.
- Asociación de signos con su significado y su aplicación a la pintura.
- Interpretación de una parte del texto que les motive para realizar un dibujo de dicho fragmento ayudándose de la simbología aborígen que previamente se les ha entregado fotocopiada.
- Utilización de la técnica de lápices de cera sintética fundida sobre papel simulando el puntillismo de la pintura aborígen.

**Actividades:** Realización de una pintura con la técnica de dot-painting en la que los alumnos combinan los símbolos aborígenes para su interpretación del cuento mítico aborígen presentado en forma de texto.

**Criterios de evaluación:** Se evaluará la capacidad del alumno de representar la historia a través de su interpretación con los símbolos, el uso del color y la explicación oral de su obra al resto de la clase.

### Bibliografía:

**Colombo, D. & Müller, B.,**

(2010), *Dream Traces: Australian Aboriginal bark paintings*, Musée d'Ethnographie, Genève: Infolio Gollion

**Faulstich, P.,**

(1994), *Dreaming Place: Land and Myth at Nyirripi*. *Environments: A Journal of Interdisciplinary Studies* 22 (2): 3-12.

**Faulstich, P.,**

(1992) *Of Earth and Dreaming: Abstraction and Naturalism in Warlpiri Art*. In M. J. Morwood and D. R. Hobbs (eds.), *Rock Art and Ethnography*, pp. 19-23. Melbourne: Archaeological Publications.

**Gibson, C.,**

(2012), *Cómo leer los símbolos en el arte*, Barcelona: Hermann Blume.

**Herrán, A. de la,**

(2008). Capítulo 7-III: *Metodología didáctica en Educación Secundaria: Una perspectiva desde la Didáctica General*. En A. de la Herrán y J. Paredes, *Didáctica General: La práctica de la enseñanza en Educación Infantil, Primaria y Secundaria*. Madrid: Mc Graw-Hill.

**Munn, N.D.,**

(1973), *Walbiri Iconography*, London: Cornwell University Press.

**Stanton, J.E.,**

(1989), *Painting the Country: Contemporary Aboriginal Art from the Kimberley region*, Western Australia, Perth: The University of Western Australia Press.

### Recursos electrónicos:

<http://www.wassilykandinsky.net> (5 de octubre 2015)

[https://www.uam.es/personal\\_pdi/fprofesorado/agustind/textos/metdides.pdf](https://www.uam.es/personal_pdi/fprofesorado/agustind/textos/metdides.pdf) (5 de octubre 2015)



Figura 153: Alumno del IES Ítaca de Alcorcón realizando el proyecto

### *1.1. PRESENTACIÓN POWERPOINT (INCLUIDA EN EL ANEXO I DE LA TESIS)*

Para la realización del proyecto se proyecta a los alumnos una presentación en PowerPoint donde se muestran una serie de pinturas abstractas explicando el proceso de realización de las mismas. En el caso de las obras de Kandinsky *Día de todos los Santos*, de 1911, se puede observar el mismo tema en figuración y en otra versión abstracta. Se muestran dichas obras a los alumnos, primero por separado y a continuación una al lado de la otra, y se van identificando los diferentes elementos y personajes de la composición.

A través de un vínculo visual por medio de los estudios de color y formas geométricas de Kandinsky, se van introduciendo las formas pictóricas del arte aborígen a la vez que se van explicando las diferencias y similitudes en el acto de creación entre ambas culturas y los diferentes periodos históricos. Progresivamente se van introduciendo los diferentes símbolos y su significado visual en la pintura mientras que se van explicando las diferentes técnicas empleadas para la realización de las mismas.

La presentación concluye con una muestra de los principales animales representados en el arte aborígen australiano, que además de ser los protagonistas de los relatos por ellos narrados, forman parte de la mitología ancestral aborígen y en ocasiones son considerados como sus antepasados.

### *1.2. MATERIAL ENTREGADO A LOS ALUMNOS: (INCLUIDA EN EL ANEXO II DE LA TESIS)*

La práctica en el aula se ha realizado con un total de 52 alumnos estudiantes de segundo de la ESO, de los cuales había una mayoría de 13 años, sumando 40 alumnos de esta edad, 6 alumnos de 14 años y otros 6 de 15 años.

Tras concluir el dibujo a color de interpretación de la historia aborígen en clase, se les ha pedido que explicaran brevemente su obra, lo cual han hecho con bastante naturalidad y pleno conocimiento de los símbolos utilizados para su interpretación de la misma. La explicación ha sido oral y al resto de su grupo de clase, los alumnos han seguido con interés las explicaciones de sus respectivos compañeros, ya que al haber estado trabajando sobre el mismo cuento mítico, les resultaba interesante, como han manifestado posteriormente, ver las diferentes y a la vez reconocibles interpretaciones que se habían realizado bajo el mismo tema.



Antes de concluir la clase, entregamos un breve cuestionario del cual mostraré gráficos de porcentaje de las opiniones generales de los alumnos sobre diferentes aspectos en los que se centraba la investigación didáctica.

A continuación se muestra el cuestionario entregado a los alumnos cuyos resultados y conclusiones aparecerán mostrados en el siguiente capítulo. Los trabajos realizados en el aula así como las explicaciones e imágenes mostradas a los alumnos para la realización de dicho proyecto, aparecen en los anexos al final de la tesis.

## **2. PRÁCTICA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN INSTITUCIONES: ESTRUCTURA DEL PROYECTO**

Debido al gran problema generalizado de la comprensión del arte abstracto entre los jóvenes y adolescentes de educación secundaria, realizamos un proyecto piloto en forma de taller a través del cual profundizamos tanto en las bases de la creación del arte abstracto como en distintos puntos concretos del programa curricular, tratando así de adaptar el taller al programa de estudios del centro.

El taller comienza con una explicación del proyecto y el proceso de trabajo que va apoyada por una proyección en PowerPoint mostrando algunas obras del Expresionismo Abstracto seguidas por obras de arte aborígen australiano con sus mitos y simbología del tiempo del sueño. Se les va explicando durante la proyección de imágenes el significado, la simbología, el color y al mismo tiempo se interactúa con ellos por medio de preguntas relacionadas con el tema y las imágenes que están observando.

Entregamos dos hojas con símbolos representativos empleados en el arte aborígen con sus significados. Posteriormente repartimos entre los alumnos participantes un texto con una leyenda de los héroes ancestrales del tiempo del sueño para que tras su lectura puedan representarla gráficamente a través de una pintura, bien en su totalidad o una parte determinada seleccionada del texto.

A continuación preparamos el material artístico necesario para la elaboración del proyecto, en este caso, ceras blandas, papel de dibujo, cola blanca, velas para calentar las ceras y usar la técnica del dot-painting entre otras.

En la siguientes sesiones comenzamos a realizar el dibujo y siguiendo la pauta de la anterior sesión, se preparará el material necesario para la elaboración del proyecto.

El objetivo de la primera y segunda sesión es el de la estimulación y el interés por parte de los alumnos hacia la actividad a través de apreciaciones, el diálogo, la conversación, entre otros.

En las siguientes sesiones realizaremos el ejercicio, dirigido por el docente y en él se le deben dar las indicaciones para realizar el trabajo, los pasos lógicos de la acción, los aspectos a tener en cuenta y cómo organizar el grupo de trabajo, además les brindaremos atención individual a los estudiantes si es necesario.

En la última sesión se realiza la apreciación de los trabajos creados teniendo la importancia de incidir en el desarrollo de la personalidad, al tener que efectuar valoraciones sobre su trabajo y los de sus compañeros ejerciendo de este modo la crítica y la autocrítica de forma activa mediante un cuestionario elaborado por el docente. Los alumnos comentarán en la clase su experiencia en la elaboración de la obra abstracta según las premisas del arte aborigen australiano.

Al final de las clases se realiza la actividad final donde se recogen los materiales sobrantes, ordenan el aula, limpian los instrumentos y recipientes, y guardan los trabajos.

En esta práctica didáctica se considera imprescindible destacar y explicar las siguientes categorías para perfeccionar la propuesta que aparece en este trabajo:

- Comunicación.
- Motivación.
- Aprendizaje.
- Individualización.
- Personalización del proceso.
- Comprensión del proceso de trabajo del arte abstracto.
- Comprensión de la metodología

# CAPÍTULO V



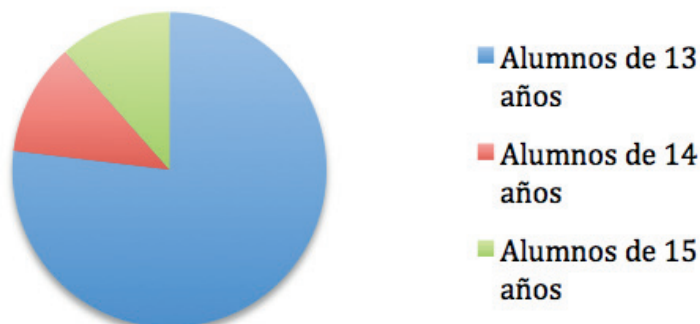
## ANÁLISIS Y DISCUSIÓN





## I. ANÁLISIS DE RESULTADOS Y PONDERACIÓN DE OBJETIVOS

A continuación presentamos los resultados obtenidos del cuestionario realizado por los alumnos de segundo curso de la ESO tras haber concluido el proyecto de Imagen y Comunicación sobre abstracción y arte aborigen. Han participado un total de 52 alumnos pertenecientes a tres grupos diferentes.



1. ¿Conocías el arte aborigen australiano antes de realizar este proyecto?

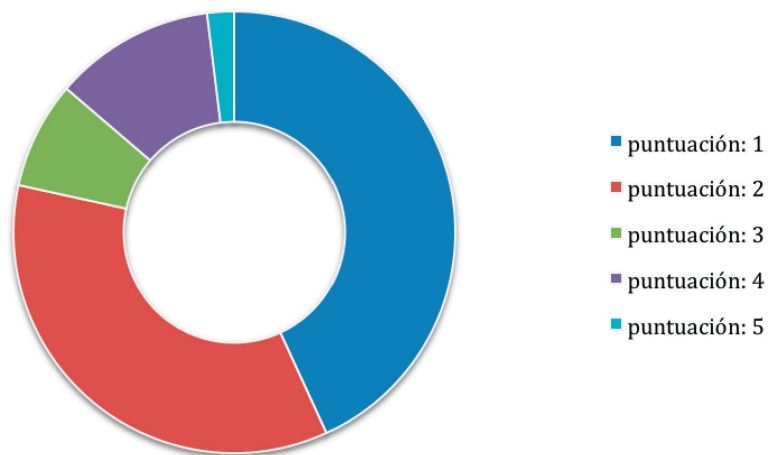


2. ¿Te ha resultado difícil realizar el trabajo

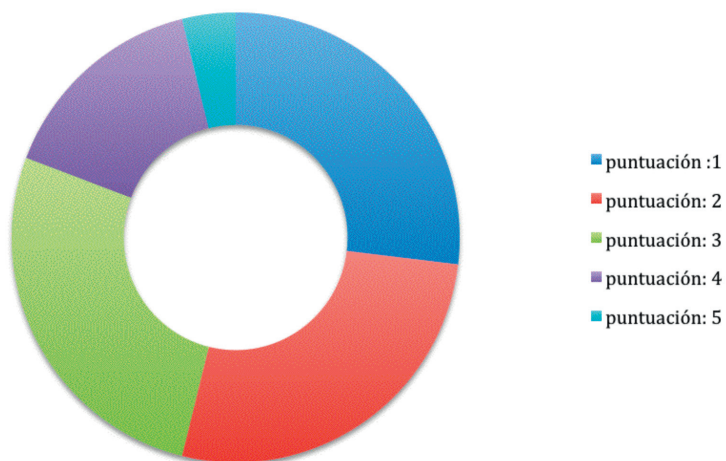


3. ¿Qué te ha resultado más difícil (evalúa de 1 a 5, siendo 1 lo más fácil y 5 lo más difícil)

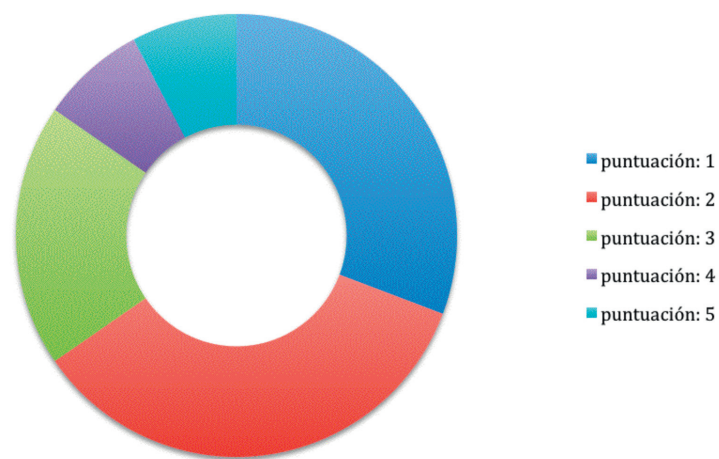
⊙ Comprender la historia del mito del canguro:



⊙ Interpretar la historia en tu pintura:



⊙ Asociar cada signo aborigen con su significado:



⊙ Aplicar cada signo a tu pintura:



⊙ Elegir los colores para tu obra:



4. ¿Entiendes un poco más el proceso creativo del arte abstracto después de haber hecho el proyecto?

SI: 52 de 52 alumnos NO: 0

5. ¿Has disfrutado el proyecto?

SI: 52 de 52 alumnos No: 0

6. Describe en unas líneas lo que más te ha gustado de este trabajo

- Hacer el trabajo con mis compañeros y lo de la vela con la cera Manley.
- El momento en que he decorado la historia con cosas extrañas y divertidas.
- Es muy original y me ha parecido muy divertido. También me ha parecido muy curioso el tener que derretir las ceras para hacer los puntos. Hacer el fondo me ha costado un poco más, pero la actividad me ha gustado mucho.
- Me ha gustado cuando he tenido que realizar una obra aborígen con bizcocho y Lacasitos, etc., también cuando hemos estado quemando ceras.\_
- Me ha gustado mucho la historia que nos ha contado la profesora, me ha parecido muy interesante todo lo de Australia. La profesora me ha ayudado mucho con mi trabajo y ha sido muy agradable.
- Pues me ha gustado todo mucho porque ya lo había hecho antes.
- Me ha gustado dibujar con puntos a los dingos.
- Lo que más me ha gustado de este trabajo es que me ha gustado pintar el arte aborígen australiano y conocerlo. Ha sido divertido.
- Lo interesante es que me ha gustado y es muy raro, pero merece la pena porque es un arte abstracto que si no conoces el arte, no entiendes el dibujo.
- Me ha gustado la utilización de la cera para este trabajo y eso de interpretar la historia.
- Utilizar ceras calientes y todos los signos que había.
- Desde la parte ceremonial hasta que los dingos les persiguen. He descubierto nuevas técnicas que no sabía (con la cera). Al principio estaba perdido pero al final lo he mejorado.
- Que con unos dibujos que antes no entendía sé hacer una historia.
- Me ha gustado la técnica de la cera, no la conocía y me ha parecido muy interesante la técnica, y además queda genial. El trabajo en general me ha parecido muy divertido e interesante.



- Lo que más me ha gustado ha sido hacerlo con esta técnica de las ceras y hacerlo con esos signos.
- Lo que más me ha gustado ha sido la historia del arte aborigen y hacer la historia con ceras calientes.
- La técnica con la vela me ha encantado, ya que no la conocía. También conocer una civilización que realizaba estos trabajos ha sido entretenido.
- Pues lo que más me ha gustado ha sido cuando la profesora estaba con nosotros y nos ha explicado lo que era. El trabajo también me ha gustado porque he aprendido un nuevo estilo de arte.
- Lo que más me ha gustado de este trabajo ha sido la técnica de las ceras con el fuego.
- Lo que más me ha gustado es que puedes decir una historia con un mapa, me parece muy interesante la forma que tienen de hacerlo.
- Fundir las ceras para hacer dibujos.
- Los colores aunque lo podría haber hecho mejor si hubiéramos trabajado durante más tiempo.
- Lo divertido y entretenido que es el trabajo y la sorpresa final de la comida.
- Lo que más me ha gustado ha sido darme cuenta a medida que hacía el trabajo que me estaba gustando cómo quedaba, y he acabado satisfecho por cómo lo he hecho. Combinar los colores me parece lo más divertido.

Una vez concluida la práctica, los alumnos coinciden en haber comprendido la simbología abstracta del arte aborigen, su mitología y tradición así como la motivación e intención última del artista en el acto de la creación. Esto queda demostrado tras la explicación individual de cada alumno en público de su obra y su interpretación del texto. Los compañeros escuchan interesados la interpretación del mismo tema que han trabajado ellos pero con diferentes composiciones y colores.

La aplicación del mito como impulso para la manifestación artística a través de la pintura, demuestra ser una metodología aplicable en la enseñanza del arte abstracto independientemente de la cultura de la cual procede el mito en cuestión.

La posterior relación del arte primitivo aborigen con el más contemporáneo de la misma cultura, así como con otros periodos artísticos histórico-culturales, demuestra la eficacia del método para la didáctica del proceso artístico de la abstracción tanto para su elaboración como para el entendimiento y comprensión de la obra de arte.

Tras la práctica en el aula, he llegado a la conclusión de que la posibilidad de explicar el proceso de trabajo y el valor del arte abstracto a un grupo de participantes en un taller o aula con un desarrollo curricular determinado, es posible y satisfactorio independientemente de su grupo de edad. Aunque en esta ocasión surgió realizarlo con alumnos de segundo curso de la ESO, sería aplicable a otros segmentos de edad y educación.

En la experiencia didáctica se demuestra el interés de los participantes en la trama de la historia así como en la asociación y significado de los símbolos, ritos y ceremonias que posteriormente han ido interpretando con la técnica de las ceras derretidas y utilizando el método del puntillismo en parte de la ejecución del mismo.

En los trabajos realizados por los alumnos en el taller o prueba piloto, observamos diferentes interpretaciones gráficas del mismo mito que previamente se ha entregado por escrito, así como el uso de los símbolos aborígenes que también se les había mostrado para representar diferentes objetos.

Observamos, por ejemplo, que aunque la mayoría de los dibujos utilizan los círculos concéntricos para representar la zona de acampada del héroe totémico, no todos ellos lo hacen del mismo modo. Mientras que en los dibujos 2, 3, 13, 19, 20 y 23 los círculos están formados por puntos que en ocasiones cambian de color sobre un mismo fondo de color diferente, observamos que en los dibujos 6, 8, 9, 10, 12, 24 y 25, el mismo campamento aparece acompañado por líneas además de los puntos como intentado remarcar la presencia de dicho símbolo. En los dibujos 6, 21 y 22, el mismo símbolo es representado

por líneas concéntricas sobre un mismo fondo de color sin utilizar los puntos, mientras que en dibujos como el 9, 12, 17 y 19 emplean una serie de motivos decorativos que siguen representando al símbolo de una forma perfectamente reconocible.

Del mismo modo, el símbolo representando las rutas tomadas por las figuras ancestrales del mito, aparecen representadas con variaciones entre unos dibujos y otros. Independientemente de su composición a base de puntos o líneas, y la combinación de ambas, casi todas son diferentes en cuanto a la forma de representar el punto y la línea en combinación con los colores y la ubicación de éstos.

La expresión gráfica de la descripción del mito, la encontramos de forma más literal y fácilmente reconocible en unos que en otros. Aunque podemos decir que la abstracción es el elemento común en todos los trabajos, algunos alumnos han sido más fieles a la hora de utilizar todos los símbolos conocidos para la descripción del mito, mientras otros han simplificado o seleccionado los mínimos como observamos en los dibujos 1, 4, 7, 8 donde no aparecen las huellas de los animales totémicos, y concretamente en el dibujo 4 vemos la representación del mito realizada exclusivamente a base de puntos y líneas de puntos representando la ruta del ser totémico o el curso de agua del río.

La mayoría de los alumnos han confirmado que su capacidad de comprensión del modo de trabajar y procesar las ideas en el arte abstracto ha aumentado tras la realización del proyecto, comentan que aunque no comprendan en el futuro una obra abstracta, sea aborígen o no, saben que hay un proceso de creación que sólo el artista conoce y un significado que quizá sea o no revelado al espectador. En este caso particular, ha funcionado la utilización de la cultura aborígen para transmitir un orden de secuencia en el proceso creativo que ha permitido a los alumnos la utilización del mito, la historia oral, el grafismo pictórico simbólico en unión con su interpretación del color, y la forma, en función la historia y de los signos proporcionados.

De este modo podemos afirmar que la aplicación del mito como impulso para la manifestación artística a través de la pintura, demuestra ser una

metodología aplicable en la enseñanza del arte abstracto independientemente de la cultura de la cual procede el mito en cuestión. El hecho de tener una herencia cultural, mitológica, simbólica y ritual, no significa la repetición de los motivos, sino la expresión múltiple de la interpretación de dicha herencia que se puede ver enriquecida por diversos factores, entre ellos, la intuición que esconde el arte abstracto.

Por otra parte, el desarrollo del trabajo colectivo, aun cuando cada alumno ha desarrollado su propio trabajo, ha supuesto un ambiente de intercambio de ideas y opiniones entre ellos que ha favorecido, tanto la creatividad y la riqueza en la variedad de resultados e interpretaciones de un mismo mito, como el diálogo crítico posterior una vez concluido el proyecto.

El trabajo en grupo o pintura colectiva, tiene una naturaleza democrática y colaborativa en su proceso de producción artística. Una vez creado el tema y las ideas visuales, bien por el profesor, bien por el grupo de forma colectiva, la dirección del mismo es exclusiva del profesor. El trabajo de pintura colectiva mantiene un alto nivel de autonomía artística y el proceso de creación del arte está basado en un intercambio recíproco y colectivo.

En la pintura colectiva generalmente la gente pinta mejores cuadros que en solitario. Cuando los estudiantes pintan en solitario el deseo del “perfecto y controlado acabado” bloquea las aptitudes para realizar algo espontáneo, sincero y versátil. Al mismo tiempo, sienten la angustia producida por la responsabilidad que cae sobre ellos acerca de sus propios resultados. Esta es la razón por la cual la auto-censura y la rigidez entran en acción.

De esta forma podemos afirmar que la pintura colectiva actúa como antídoto, siendo de vital importancia que nadie controle el todo, que no haya un individuo dirigente, pero que tampoco lo haga el consenso del colectivo. Esto no debería suponer un caos o desorganización, sino que cada participante debe aceptar el conflicto de lo que surja del grupo o al menos tolerarlo. Se debe desechar la idea de “controlar el todo” tanto durante la ejecución de la pintura como a la hora de observarla.



# CAPÍTULO VI



**CONCLUSIONES GENERALES  
DE LA INVESTIGACIÓN**



## **I. LOS VALORES DEL RECONOCIMIENTO CULTURAL Y LA COMPRENSIÓN DE UN ARTE ABSTRACTO**

Desde los comienzos de la pintura abstracta, la actitud general ha sido la de reducirla a cierta forma de ornamento debido al sentimiento generalizado del público acerca de la preocupación del artista hacia la forma, el color y la disposición espacial. El rechazo inicial de la pintura abstracta se debe a su existencia en referencia a la comprensión del arte primitivo. En la actualidad es evidente la abstracción del arte primitivo, que la fuerza de las manifestaciones primitivas surge de la tendencia hacia la abstracción. Sin embargo, cuando analizamos las culturas primitivas, observamos el realismo de muchas de sus tradiciones que aparecen reflejadas, por ejemplo, en la estricta división entre la abstracción geométrica utilizada en las artes decorativas y el arte en sí de dicha cultura.

El artista primitivo siempre utilizaba una forma de expresión simbólica incluso realista. Uno de los grandes errores tanto de artistas como de los críticos de arte, ha sido el de confundir la naturaleza de la distorsión, la fácil suposición de que cualquier distorsión de la forma realista es una abstracción de dicha forma. En las tribus primitivas se utilizaba la distorsión como un medio a través del cual se podían crear símbolos. También es muy importante el establecimiento de una línea de separación entre el arte y las artes decorativas, ya que en el arte primitivo está siempre claramente definida.

Siguiendo la hipótesis inicial de esta tesis, podemos afirmar que el Expresionismo Abstracto tiene puntos en común con la pintura aborígen australiana en cuanto al componente espiritual de la creación artística. La transmisión del sentimiento del artista moderno y contemporáneo difiere sin embargo de la intención última del artista aborígen. Éste último, tiene como propósito la correcta transmisión de su herencia mitológica y ritual proveniente del tiempo del sueño, al resto de la tribu y por extensión, al resto de la sociedad aborígen en general. La intención del artista aborígen es, no tanto la representación de sus sentimientos, ya sean procedentes de sus emociones o de su religiosidad, tampoco es la de su visión y experiencia personal del mito, sino la correcta transmisión de éste para que sea identificada por la comuni-

dad y que de ese modo sea preservada. El arte y la religión pueden combinarse a fin de procurar una doble satisfacción, pero la estética es el elemento determinante primario del símbolo religioso (Kellogg, R., 1981:229).

La sociedad aborígen ha permanecido intacta como cultura durante miles de años gracias a esta correcta transmisión de sus mitos y rituales. El contacto con el pasado es fundamental en la creación de la obra de arte. Lo que los europeos interpretan como un efecto estético, para el aborígen es una manifestación de poder de los ancestros que emana del pasado ancestral (Morphy, H., 2005: 302).

La principal diferencia entre el Expresionismo Abstracto y la abstracción del arte aborígen australiano, radica en que mientras en occidente la no figuración puede tener un componente estético o incluso espiritual aplicado al gesto pictórico y su representación, aunque no tenga un significado para espectador, en el arte aborígen, cada línea y cada punto en la pintura tiene un significado real que puede ser reconocido por el iniciado. El hecho de que el no iniciado no pueda reconocerlo es a menudo una ventaja, no ocurriendo lo mismo con la abstracción en el arte occidental moderno y contemporáneo.

Una sociedad que no está apoyada en el mito, para darle coherencia, va encaminada a su disolución. Entendemos el mito como un orden de ideas aceptables concernientes al cosmos, sus partes y sus naciones así como a otros grupos humanos. Si esto no existe, no tenemos una mitología, sino una ideología. Se trata también de la pedagogía del individuo, otorgándole una vía recta que guía y coordina a la persona en el ciclo de su propia vida, con la naturaleza que le rodea y en la cual vive, así como con la sociedad que ya ha sido integrada en el entorno.

La función del ritual y del mito es la de poder experimentarlo aquí y ahora, no en otro lugar situado en el pasado. Mediante la creación artística existe la posibilidad de dicha experimentación, independientemente de las premisas socioculturales, y de esta forma llegar a puntos de encuentro entre culturas y etapas históricas diferentes. El aquí y el ahora de la experiencia estética en el arte abstracto moderno, pasa por un proceso de interiorización intuitiva de cierta simbolización, o emotiva sensación, que recoge esa



confluencia o de lo contrario sólo es recogido como decoración normativa y sin interés. El arte es tan natural como el movimiento en los seres humanos y por tanto, tiene aspectos arquetípicos y universales.

Por otra parte, debemos considerar que la evaluación de la imaginaria aborígen no puede estar basada en la estática noción de arte occidental, ya que la tradición del criticismo cultural que incluye la práctica artística, ha estado precisamente cuestionando lo que supone esta categoría y lo que debería ser. El arte aborígen no puede existir sin la cultura aborígen, los aborígenes y sus tradiciones de pintura corporal, pintura sobre arena, etc.,. Todas estas representaciones artísticas otorgan sentido y orden a su mundo, la rica vida ritual y ceremonial en las que las canciones, mitos y elaboradas pinturas corporales en combinación con determinados objetos, reactivan una serie de eventos misteriosos conocidos como “el tiempo del sueño” proporcionan este orden anteriormente mencionado.

Sin embargo, se aprecia que aunque en la actualidad y en la mayoría de los casos, el móvil de la práctica artística aborígen no es el beneficio económico, sí es apreciable que el desarrollo de las comunidades aborígenes supone una pérdida de la espiritualidad en su arte. Ésta es una de las cuestiones planteadas al principio de la tesis y tras la investigación realizada podemos concluir que el arte tribal nunca es libre y tampoco quiere serlo. Los antepasados no dan la mínima opción para la creatividad. No es un mundo que tenga demasiado en común con la cultura contemporánea americana, australiana u occidental en general, pero sin embargo, hace que nos cuestionemos el drenaje de la espiritualidad y la conexión con la naturaleza de nuestra propia cultura actual.

Las narrativas del arte moderno no implican que la pintura aborígen sea un simple equivalente de las formas occidentales. El discurso crítico, moderno o no, no es ingenuo. La cuestión es si colocar este arte en las estructuras existentes de la teoría de arte popular es apropiado o si, como el marchante de arte John Weber sostiene, una nueva visión requiere un nuevo sistema de pensamiento crítico.

Tal y como argumenta Arnheim en *Arte y Percepción Visual*:

*Los estadios tempranos de desarrollo producen formas sumamente abstractas, porque el contacto íntimo con las complejidades del mundo material no es, o no es todavía, pertinente a la tarea de producción de imágenes. No se puede, sin embargo, invertir esta afirmación y dar por sentado que una forma muy abstracta sea siempre producto de un estadio mental temprano.*  
(Arnheim, R., 1983:168)

El proceso de creación del arte requiere el establecimiento de una sensibilidad, una forma de apreciación de las diferentes formas de actividad cultural.

Rothko pensaba que la pintura, como cualquier otro tipo de arte, es un lenguaje mediante el cual puedes comunicar algo acerca del mundo, y lo más seguro es que coincidiera con la idea de Barnett Newman que afirma que “el arte abstracto no es algo para amar en si mismo, sino un lenguaje para ser utilizado en la proyección de importantes ideas visuales” (Ashton, D., 1983:144).

Analizando los resultados obtenidos en la práctica educativa, podemos observar que los trabajos realizados por los alumnos del taller reflejan precisamente lo antes mencionado. El interés de los dibujos radican, no sólo en su efecto estético de la composición gráfica y de la combinación de los colores empleados, sino de todo el proceso y su simbología apoyada en el mito.

## 2. CONCLUSIONES

Los objetivos planteados en la investigación de la presente tesis, así como los resultados y discusiones realizados, se concretan en los siguientes puntos:

1. La pintura aborigen australiana está determinada por la distorsión de las imágenes realistas como un medio de creación de símbolos iconográficos.
2. El arte aborigen australiano basa la creación artística en un componente espiritual, en la correcta transmisión de los mitos y rituales para que sean identificados por la comunidad y que de ese modo sean preservados.

3. El mundo mítico de la cultura aborígen australiana es relacionable con el mundo de la moderna abstracción como el del Expresionismo Abstracto. De este modo podemos asociar esta conclusión con la hipótesis inicial de la comprensión del arte abstracto moderno y contemporáneo occidental desde parámetros pertenecientes a culturas no occidentales más primitivas.
4. En el arte aborígen, el interés de los dibujos no radica sólo en su efecto estético dentro de la composición gráfica o de la combinación de los colores empleados, sino de todo el proceso y su simbología apoyada en el mito.
5. Podemos llegar a comprender ciertas obras y artistas del arte abstracto moderno y contemporáneo desde los parámetros de culturas más primitivas y no occidentales.
6. El desarrollo de las comunidades aborígenes supone una pérdida de la espiritualidad en su arte, el arte tribal nunca es libre. Los antepasados no dan la mínima opción para la creatividad.
7. La pintura abstracta occidental determina la preocupación del artista hacia la forma, el color y la disposición espacial.
8. A partir del mito y el ritual podemos encontrar unas pautas de aprendizaje acerca del proceso y la metodología de la abstracción artística.
9. Existe la posibilidad de explicar la génesis de las motivaciones para la creación del arte abstracto y el desarrollo de las mismas, a través de la didáctica aplicada a jóvenes y adolescentes adaptándose a su proyecto curricular.

### 3. APORTACIONES

En la presente tesis se realiza un amplio estudio del arte aborígen australiano, sus ritos y mitos enfocados a la representación artística. También se profundiza en los movimientos artísticos de las vanguardias de comienzos del siglo veinte que desembocan en el Expresionismo Abstracto.

En este sentido, mediante las dos investigaciones realizadas, esta tesis aporta la información adecuada para el desarrollo de una prueba/experimento/piloto con alumnos de bachillerato en educación artística.

Entre las aportaciones realizadas se destaca:

- Primero:** Posibilidad de relacionar el mundo mítico de la cultura aborígen australiana con el mundo de la moderna abstracción del Expresionismo Abstracto.
- Segundo:** Aplicación del mito como impulso para la manifestación artística a través de la pintura como metodología aplicable en la enseñanza del arte abstracto independientemente de la cultura de la cual procede el mito.
- Tercero:** Descubrimiento de pautas de aprendizaje, a partir del mito y el ritual, acerca del proceso y la metodología de la abstracción artística.
- Cuarto:** Explicación de la génesis de las motivaciones para la creación del arte abstracto y el desarrollo de las mismas, a través de la didáctica aplicada a jóvenes y adolescentes adaptándose a su proyecto curricular.

#### 4. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA

Los resultados presentados remiten a la necesidad de investigación futura respecto a los siguientes aspectos:

- Primero:** Aplicación del mito aborígen australiano en la educación artística, conocimiento del mito y su iconografía para que éste sirva como argumento en la obra pictórica. Introducción y acercamiento en el ámbito educativo de las formas artísticas abstractas que tienen un vínculo al relato o a una semántica de la forma. La comprensión de su entorno diario simplificado, aprendido a partir de los pictogramas como iconos visuales, les puede servir de comparación con los elementos creativos naturales de la iconografía aborígen australiana.
- Segundo:** Pinturas colectivas a partir del mito como forma de comunicación grupal y gestión de aprendizaje cooperativo e integrador en el aula. El desarrollo de la actividad plástica de forma grupal obliga a los artistas a reunirse para gestionar la elaboración de la obra en equipo desarrollando de este modo un tipo de aprendizaje social.
- Tercero:** La abstracción como medio de representación del entorno natural y como puerta de la funcionalidad del arte simbólico en el desarrollo del adolescente así como su identificación con el grupo.

Actualmente, el alumno tiene un desarraigo tal con la naturaleza, que le obliga a observarla, investigarla y analizarla precisamente porque vive fuera de ella. Esta observación les puede llevar a la simplificación y cierta abstracción que puede derivar a formas de “land art”.

Se espera que las respuestas a estos planteamientos consoliden más conocimiento teórico-práctico acerca del arte aborigen australiano y sus aplicaciones en el sistema de la educación artística. Además, que las aportaciones y hallazgos destacados posibiliten a profesionales de la educación artística, herramientas fiables que favorezcan el desarrollo de los alumnos.





# CAPÍTULO VIII



**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



**Arnheim, R.,**

(1983) *Arte y Percepción Visual*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, p. 168

**Ashton, D.,**

(1983) *About Rothko*, Oxford University Press, New York, p. 144

**Balfour, M.,**

(2002) *The Sign of the Serpent*, UBS, Publishers Distributors Pvt.Ltd, New Delhi, London, p. 56

**Barr, A.,**

(1936) *Cubism and Abstract Art*, catálogo de la exposición, Museum of Modern Art, New York, p. 11-13

**Baudelaire, C.,**

(1964) *The Painter of Modern Life and Other Essays*, translated and Edited by Jonathan Mayne, Phaidon Press, London, p. 116, 117

**Berndt, R. M.,**

(1964) *Australian Aboriginal Art*, Collier-MacMillan, New York, p. 438

**Berndt, R.M. and Berndt, C.H.,**

(1951) *Sexual Behaviour in Western Arnhem Land*, Viking. Fund Publications in Anthropology, New York, p. 176-177

**Berndt, R.M. & Berndt, C.H.,**

(1964) *The World of the First Australians*. Angus & Robertson, Sydney, p. 357

**Berndt, R. M. & Berndt, C. H. with Stanton J. E.,**

(1982) *Aboriginal Australian Art - A Visual Perspective*, Published by Methuen, Sydney, p. 49

**Blanc, C.,**

(1984) *The Grammar of Painting*, p. 21, 67

**Boyle-Turner, C.,**

(1983) *Paul Serusier* (Studies in the fine arts. The Avant-garde), Published by UMI Research Press

**Bowl, J. E.,**

(1988) *Russian and Soviet Paintings 1900-1930*, Preciado Kathleen, editor, Published by Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, p. 102

**Bowl, J. E., (Editor)**

(1988) *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, Published by Thames & Hudson, United Kingdom, p. 43-46

**Bowra, C.M.,**

(1984) *Poesía y canto primitivo*, Antoni Bosch, Barcelona, p. 245

**Breuning, L.C.,**

(1995) *The Cubist Poets in Paris: An Anthology*, University of Nebraska Press, Nebraska, NE, p. 222

**Campbell, J.,**

(1990) *Transformations of Myth Through Time*, Harper & Row, New York, p. 1,46

**Cencillo, L.,**

(1998) *Los Mitos, sus mundos y su verdad*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, p. 296, 299, 300, 301, 320

**Cheney, S.,**

(1924) *A Primer of Modern Art*, Boni and Liveright, New York, p. 166-174, 216, 315

**Compton, M.,**

(1980) *Hacia un nuevo arte: Ensayos sobre las bases del Arte Abstracto 1910-1920*, catálogo de la exposición, ed. Michael Compton, Tate Gallery, Londres, p.7

**Cowan, J.G.,**

(1994) *Myths of the Dreaming*, Prism Press, Bridport, p.151

**Cowan, J.G.,**

(1992) *The Elements of the Aborigine Tradition*, Elements Books Ltd., Rockport, MA, p. 12



**Crawford, I. M.,**

(1968) *The art of the Wandjina: aboriginal paintings in Kimberley, Western Australia*, Oxford University Press, Melbourne, p. 33

**Díez Álvarez, J.,**

(2008) *El azogue en el espejo, Espacios de arte para la creatividad y la educación artística*, ed. Nuevos Autores, Madrid, p. 5, 215

**Dixon, R.B.,**

(2008) *Mythology of All Races*, Vol.9. Oceanic Mythology, BiblioLife publishing, Boston, p.127

**Dubuffet, J.,**

(1975) *Escritos sobre Arte*, Barral Editores S.A., Barcelona, p. 87, 97

**Eliade, M.,**

(1958) *Patterns in Comparative Religion*, Translated by Rosemary Sheed, London and New York, p.15

**Eliade, M.,**

(2001) *Mitos, Sueños y Misterios*, Kairos, Barcelona, p. 221

**Eliade, M.,**

(2005) *The Myth of Eternal Return: Cosmos and History*, Bollingen series, vol.46, Princeton University Press, p.141

**Elkin, A.P. & Berndt, RM and CH,**

(1950) *Art in Arnhem Land*, Cheshire, Melbourne, p.13

**Elkin, A.P.,**

(1970) *The Australian Aborigines*, Angus and Robertson, Sydney, p.87, 225, 260

**Focillon, H.,**

(1948) *The Life of Forms in Art*, ed. Wittenborn Schulz, New York, p.46

**Hartley, M.,**

(1944) *Catálogo de la exposición de Feininger*, ed. Museum of Modern Art, New York, p.61

**Jackson Lears, T. J.,**

(1981) *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*, University of Chicago Press, Chicago, p. 407, 175

**Jackson Rushing, W.,**

(1989) *Native American Art and Culture and the New York Avant-Garde, 1910-1950*, Thesis for Phd. at University of Texas at Austin, p.277

**Jung, C.G.,**

(2002) *Los Arquetipos y lo Inconsciente Colectivo*, Trotta, Madrid, p.142

**Kahler, E.,**

(1960) *The Nature of the Symbol in Symbolism in Religion and Literature*, ed. Rollo May, New York: George Braziller, p.73

**Kellogg, R.,**

(1981) *Analyzing Children's Art*, Mayfield Publishing Company, Mountain View, California, p. 229

**Kleinert, S., y M. Neale,**

(2001) *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*, Oxford University Press, Melbourne, p. 122

**Koepplin, D.,**

(1985) *Edvard Munch - Sein Werk in Schweizer Sammlungen*, Published by Basel, Kunstmuseum, p. 140, 146

**Konovalov, D.G.,**

(1908) *Religiozniy ekstaz v russkom misticheskom sektantstve*, p.168

**Kuspit, D.,**

(1996) *Idiosyncratic Identities at the end of the Avant-Garde*, Cambridge University Press, p.313

**Lathe, C.,**

(1979) *Edvard Munch and His Literary Associates*, University of east Anglia, p. 12, 21-23, 135, 136, 143

**Lawlor, R.,**

(1991) *Voices of the First Day*, Inner Traditions Int., Rochester, p. 293

**Lindsay, K.C. y Vergo, P.,**

(1982) *Kandinsky: Complete Writings on Art*, edit. G.K.Hall, Boston, p. 103

**Lodyzhenskii, M. V.,**

(2011) *Light Invisible: Satisfying the Thirst for Happiness*, Holy Trinity Publications, p. 225

**Mallery, G.,**

(1881) *Pictographs of the North American Indians a Preliminary Paper*, ed. Nevido Books, Charleston, SC, p. 370

**Matyushin, V. M.,**

(1913) *Zubodolblenie* (Russian Edition), (2013) Book on Demand Ltd, p. 25-34

**McCarthy, F. D.,**

(1962) *Australian aboriginal rock art*, Australian Museum, Sydney, p. 176

**McClurg, A. C.,**

(1914) *Cubists and Post-impressionism*, Chicago: A.C. McClurg & Co, p. 122, 134

**Morphy, H.,**

(2005) *The Anthropology of Art: A Reflection of its History and Contemporary Practice*, Blackwell Publishing Ltd, Malden, USA, p. 302

**Morphy, H.,**

(2008) *Yalangbara: the paintings*, Charles Darwin University Press, Darwin, p. 4, 6, 7, 9, 14, 15, 17, 64-76

**Mountford, C. P.,**

(1956) *Records of the American-Australian Scientific Expedition to Arnhem Land*, Vol. I: Art, Myth and Symbolism. Melbourne: Melbourne University Press, Melbourne, p. 244, 528

**Mountford, C.,**

(1964) *Pinturas Australianas Aborígenes*, UNESCO, Hermes, Buenos Aires, p. 181

**Mund N.D.**

(1973) *Walbiri iconography. Graphic representation and cultural symbolism in a Central Australian society*. Ithaca, London: Cornell University Press, p. 61

**Ouspensky, P. D.,**

(1911) *Tertium Organum, Un nuevo modelo del universo: Los principios del método psicológico en su aplicación a los problemas de la ciencia, la religión y el arte*, Edit. Kier, p. 260

**Poulet, G.,**

(1961) *The Metamorphoses of the Circle*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, p. 138, 266

**Ringbom, Ringbom, S.,**

(1970) *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the genesis of Abstract Painting*, Åbo Akademi, p. 127-128

**Robsjohn-Gibbings, T.H.,**

(1947) *Mona Lisa's Moustache: A Dissection of Modern Art*, edit. Knopf, New York, p. 14-17

**Schapiro, M.,**

(1957) *Recent Abstract Painting in Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Braziller, New York, p. 222-223

**Schultz, Agnes**

(1946) *North-west Australian rock paintings*, Memoirs of the National Museum of Victoria, p. 55

**Shevchenko, A.,**

(1913) *Neo-Primitivismo*, p. 89

**Smith, Marian W.,**

(1961) *The Artist in Tribal Society: Proceedings of a Symposium Held at the Royal Anthropological Institute*, Free Press of Glencoe, p. 14-21

**Stanner, W.E.H.,**

(1982) *W. Stanners papers* (Australian Institute of Aboriginal and Strait Islander Studies), BiblioLife publishing, Boston, p.271

**Stanner, W.E.H.,**

(2009) *The Dreaming & Other Essays*, Black Inc. Agenda.

**Stubbs, D.,**

(1974) *Prehistoric Art of Australia*, MacMillan&Co Ltd, Melbourne, p. 60

**Ucko, P.J.,**

(1977) *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, Australian Institute of Aboriginal Studies, (Prehistoric and material culture series, No 13), Camberra, p.123 y 124



## PUBLICACIONES

**Hernández Belver, M.,**

(2005) *Fundamentos y Perspectivas actuales de la Investigación en Educación Artística*, UCM

**Jackson Rushing, W.,**

(1986) *Hidden Meanings in Abstract Art*, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, New York, p. 277

**Kuspit, D.,**

(1986) *Hidden Meanings in Abstract Art*, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, New York, p.313

**Mc Carthy, F.D.,**

(1957) *Australia's Aborigines, their life and culture was published*. This monograph was the first general account of the complexity of Aboriginal societies, Australian Institute of Aboriginal and Torres Islander Studies, p. 26

**Ringbom, S.,**

(1966) *Art in the Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes No 29, p. 386-418

**Risatti, H.,**

(1979) *Music and the Development of Abstraction in America: The Decade Surrounding the Armory Show*, Art Journal 39, Verano, no 1

**Rosenberg, H.,**

(1952) *The American Action Painters*, Art News 51, Septiembre, p.344

**Stanner, W.E.H.,**

(1982) *Newsletter* (Australian Institute of Aboriginal Studies), no 17, Marzo p.45

**Stanner, W.E.H.,**

(1982) *Oceania*, vol. 52, no4, p.271

**Stanner, W.E.H.,**

(1986) *Canberra Anthropology*, vol. 9, no2, p.26

**Strehlow, T.G.H.,**

(1979) *Aboriginal History*, vol. 3, no1, p.85

**Strehlow, T.G.H.,**

(1979) *Oceania*, vol. 49, no3, p.230

**Tuchman, M.,**

(1986) *Hidden Meanings in Abstract Art, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, New York, p.35, 49

**Ucko, P. J.,**

(1977) *Form in indigenous art: schematization in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, Australian Institute of Aboriginal Studies; (Prehistoric and material culture series, No 13), Canberra, p. 122

**Washtenberg, R.-C.,**

(1986) *Hidden Meanings in Abstract Art, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, New York, p.202

**Welsh, R. P.,**

(1977) *The Place of "Composition 12 with blue square" in the art of Piet Mondrian*, Ottawa National gallery of Canada, Bulletin 1977/29, p. 82

**Worringer, W.,**

(1911) *Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, Der Sturm 2, No 75 (Agosto 1911), Berlin, p. 597-598

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES:

### Los Angeles County Museum of Art

(Nov. 1986) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York

### Mawurndjul, J.,

(2006) «rarrk»: Zeitreise in Nordaustralien, Museum Tinguely, 21 septiembre 2005-29 enero 2006, Basilea

### National Museum of Australia

(2013) *Old Masters: Australia's great bark artists*, National Museum of Australia Press, Canberra

### Tuchman, M.,

(1987) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum, Abbeville Press Publishers, New York

CAPÍTULO

# VIII



**BIBLIOGRAFÍA**





- Arnheim, R.,**  
(1983) *Arte y Percepción Visual*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., pág.168
- Ashton, D.,**  
(1983) *About Rothko*, New York: Oxford University Press, pág.144
- Balfour, M.,**  
(2002) *The Sign of the Serpent*, New Delhi, London: UBS, Publishers Distributors Pvt.Ltd, pág.56
- Barr, A.,**  
(1936) *Cubism and Abstract Art*; New York: Museum of Modern Art, pp.11, 12, 13
- Baudelaire, C.,**  
(1964) *The Painter of Modern Life and Other Essays*, London: Phaidon Press, pp.116, 117
- Berndt, R.M.,**  
(1964) *Australian Aboriginal Art*, New York: Collier-Mac-Millan, p.438
- Berndt, R.M., C.H.,**  
(1951) *Sexual Behaviour in Western Arnhem Land*, New York: Viking Fund Publications in Anthropology, pp. 176, 177
- Berndt, R.M., C.H.,**  
(1964) *The World of the First Australians*, Sydney: Angus & Robertson, pág.357
- Berndt, R.M., C.H. with Stanton J.E.,**  
(1982) *Aboriginal Australian Art- A Visual Perspective*, Sydney: Published by Methuen, pág.49
- Blanc, C.,**  
(1984) *The Grammar of Painting*, pp.21, 67
- Boyle-Turner, C.,**  
(1983) *Paul Serusier (Studies in the fine arts. The Avant-garde)*, UMI Research Press

**Bowl, J.E.,**

(1988) *Russian and Soviet Paintings 1900-1930*, Washington, DC: published by Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, pág.102

**Bowl, J.E., (Editor)**

(1988) *Russian Art of the Avant-Garde:Theory and Criticism 1902-1934*, United Kingdom:Thames & Hudson, pp.43, 44, 45, 46

**Bowra, C.M.,**

(1984) *Poesía y canto primitivo*, Barcelona: Antoni Bosch, pág.245

**Breuning, L.C.,**

(1995) *The Cubist Poets in Paris:An Anthology*, Nebraska NE: University of Nebraska Press, pág.222

**Campbell, J.,**

(1990) *Transformation of Myth Through Time*, New York: Harper & Row, pp. 1, 46

**Cencillo, L.,**

(1998) *Los Mitos, sus mundos y su verdad*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 296, 299, 300, 301, 320

**Cheney, S.,**

(1924) *A Primer of Modern Art*, New York: Boni and Liveright, pp. 166, 174, 216, 315

**Compton, M.,**

(1980) *Hacia un nuevo arte: Ensayos sobre las bases del Arte Abstracto 1910-1920*, London:Tate Gallery, pág. 7

**Cowan, J.G.,**

(1994) *Myths of the Dreaming*, Bridport: Prism Press, pág. 151

**Cowan, J.G.,**

(1994) *The Elements of the Aboriginal Tradition*, Rockport, MA: Elements Books Ltd., pág. 12

**Crawford, I.M.,**

(1968) *The art of the Wandjina: aboriginal paintings in Kimberley, Western Australia*, Melbourne: Oxford University Press, pág.33

**Díez Álvarez, J.,**

(2008) *El azogue en el espejo, Espacios de arte para la creatividad y la educación artística*, Madrid: Ed. Nuevos Autores, pp. 5, 215

**Dixon, R.B.,**

(2008) *Mythology of All Races, Oceanic Mythology, Vol.9*, Boston: BiblioLife publishing, pág.127

**Dubuffet, J.,**

(1975) *Escritos sobre Arte*, Barcelona: Barral Editores S.A., pp.87, 97

**Eliade, M.,**

(1958) *Patterns in Comparative Religion*, London and New York, pág. 15

**Eliade, M.,**

(2001) *Mitos, Sueños y Misterios*, Barcelona: Kairos, pág.221

**Eliade, M.,**

(2005) *The Myth of Eternal Return: Cosmos and History*, Bollingen Series, Princeton: Princeton University Press, pág.141

**Elkin, A.P.,**

(1970) *The Australian Aborigines*, Sydney: Angus and Robertson, pp.87, 225, 260

**Elkin, A.P. & Berndt, RM and CH,**

(1950) *Art in Arnhem Land*, Melbourne: Cheshire, pág.13

**Focillon, H.,**

(1948) *The Life of Forms in Art*, New York: Ed. Wittenborn Schulz, pág.46

**Hartley, M.,**

(1944) *Catálogo de la exposición de Feininger*, New York: Museum of Modern Art, pág.61

**Jackson Lears, T. J.,**

(1981) *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*, Chicago: University of Chicago Press, pp.407, 175

**Jackson Rushing, W.,**

(1986) *Hidden Meanings in Abstract Art, The Spiritual in Art: Abstract painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, New York: Abbeville Press, pág.277

**Jackson Rushing, W.,**

(1989) *Native American Art and Culture and the New York Avant-Garde, 1910-1950*, Austin: Thesis for Phd. at University of Texas, pág.277

**Jung, C.G.,**

(2002) *Los Arquetipos y lo Inconsciente Colectivo*, Madrid: Trotta, pág.142

**Kahler, E.,**

(1960) *The Nature of the Symbol in Symbolism in Religion and Literature*, New York: George Braziller, pág.73

**Kleinert, S. y M. Neale,**

(2001) *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*, Melbourne: Oxford University Press, pág.122

**Koepplin, D.,**

(1985) *Edvard Munch-Sein Werk in Schweizer Sammlungen*, Basel: Basel Kunstmuseum, pp.140, 146

**Konovalov, D.G.,**

(1908) *Religiozniy ekstaz v russkom misticheskom sektantstve*, pág.16

**Kuspit, D.,**

(1986) *Hidden Meaning in Abstract Art, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, New York: Abbeville Press, pag.313

**Kuspit, D.,**

(1996) *Idiosyncratic Identities at the end of the Avant-Garde*, Cambridge: Cambridge University Press, pág.313

**Lathe, C.,**

(1979) *Edvard Munch and His Literary associates*, Norwich: University of East Anglia, pp.12, 21, 22, 23, 135, 136, 143

**Lawlor, R.,**

(1991) *Voices of the First Day*, Rochester: Inner Traditions Int., pág.293

**Lindsay, K.C. y Vergo P.,**

(1982) *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Boston: edit. G.K. Hall, pág.103

**Lodyzhenskii, M.V.,**

(2011) *Light Invisible: Satisfying the Thirst for Happiness*, New York: Holy Trinity Publications, pág.225

**McCarthy, F.D.,**

(1957) *Australia's Aborigenes, their life and culture*, Australian Institute of Aboriginal and Torres Islander Studies, pág.26

**Mallery, G.,**

(1881) *Pictographs of the North American Indians a Preliminary Paper*, Charleston, SC: ed. Nevido Books, pág.370

**Matyushin, V.M.,**

(2013) *Zubodolblenie*, Book on Demand Ltd, pp.25, 34

**McCarthy, F.D.,**

(1962) *Australian aboriginal rock art*, Sydney: Australian Museum, pág.176

**McClurg, A.C.,**

(1914) *Cubists and Post-impressionism*, Chicago: A.C.McClurg & Co, pp.122, 134

**Morphy, H.,**

(2005) *The Anthropology of Art: A Reflection of its History and Contemporary Practice*, Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd., pág.302

**Morphy, H.,**

(2008) *Yalangbara: the paintings*, Darwin: Charles Darwin University Press, pp.4, 6, 7, 9, 14, 15, 17, 64, 76



**Mountford, C.P.,**

(1956) *Records of the American-Australian Scientific Expedition to Arnhem Land, Vol.I: Art, Myth and Symbolism*, Melbourne: Melbourne University Press, pp.244, 528

**Mountford, C.,**

(1964) *Pinturas Australianas Aborígenes*, Buenos Aires: UNESCO, Hermes, pág.181

**Mund, N.D.,**

(1973) *Walbiri iconography. Graphic representation and cultural symbolism in a central Australian society*, London: Cornell University Press, pág.61

**Ouspensky, P.D.,**

(1911) *Tertium Organum, Un nuevo modelo del universo: Los principios del método psicológico en su aplicación a los problemas de la ciencia, la religión y el arte*, Edit. Kier, pág.260

**Poulet, G.,**

(1961) *The Metamorphoses of the Circle*, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, pp.138, 266

**Ringbom, S.,**

(1966) *Art in the Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes No29, pp.386, 418

**Ringbom, S.,**

(1970) *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the genesis of Abstract Painting*, Åbo Akademi, p.127, 128

**Robsjohn-Gibbins, T.H.,**

(1947) *Mona Lisa's Moustache: A Dissection of Modern Art*, New York: edit. Knopf, pp.14, 17

**Rosenberg, H.,**

(1952) *The American Action painters*, Art News 51, Septiembre, pág.344

- Schapiro, M.,**  
(1957) *Recent Abstract Painting in Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York: Braziller, pp.222, 223
- Schultz, A.,**  
(1946) *North-west Australian rock paintings*, Memoirs of the National Museum of Victoria, pág.55
- Shevchenko, A.,**  
(1913) *Neo-Primitivismo*, pág.89
- Smith, M.W.,**  
(1961) *The Artist in Tribal Society: Proceedings of a Symposium Held at the Royal Anthropological Institute*, Glencoe: Free Press, pp.14, 21
- Stanner, W.E.H.,**  
(1982) *Newsletter*, Australian Institute of Aboriginal Studies, No 17, Marzo, pág.45
- Stanner, W.E.H.,**  
(1982) *W.Stanner papers*, Australian Institute of Aboriginal and Strait Islander Studies, Boston: BiblioLife publishing, pág.271
- Stanner, W.E.H.,**  
(1982) *Oceania*, Vol. 52, No4, pág.271
- Stanner, W.E.H.,**  
(1986) *Canberra Anthropology*, Vol. 9, No2, pág.26
- Stanner, W.E.H.,**  
(2009) *The Dreaming & Other Essays*, Black Inc. Agenda
- Strehlow, T.G.H.,**  
(1979) *Aboriginal History*, Vol.3, No3, pág.85
- Strehlow, T.G.H.,**  
(1979) *Oceania*, Vol.49, No3, pág.230
- Stubbs, P.J.,**  
(1974) *Prehistoric Art of Australia*, Melbourne: MacMillan&Co Ltd, pág.60

**Tuchman, M.,**

(1986) *Hidden Meanings in Abstract Art, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, New York: Abbeville Press, pp.35, 49

**Ucko, P.J.,**

(1977) *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra: Prehistoric and material culture series, No 13, pp.122, 124

**Washtenberg, R.-C.,**

(1986) *Hidden Meanings in Abstract Art, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, New York: Abbeville Press, pág.202

**Welsh, R.P.,**

(1977) *The Place of "Composition 12 with blue square" in the art of Piet Mondrian*, Ottawa: Ottawa National gallery of canada, Bulletin 1977/29, pág.82

**Worringer, W.,**

(1911) *Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, Berlin: Der Sturm 2, No 75 (Agosto 1911), pp.597, 598

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y REVISTAS CONSULTADAS

**Andersen, W.,**

(1975) *American Sculpture in Process: 1930-1970*, Boston MA: New York Graphic Society

**Anfam, D.,**

(1990) *Abstract Expresionism*, London:Thames & Hudson

**Argullol, R.,**

(2001) *De la Quinta del Sordo a la Capilla Octogonal*, Catálogo de la exposición, Barcelona: Fundación Joan March

**Armstrong, G.,**

(1968) *Books on religious Art: A Survey. Journal of the American Academy of Religion*, Vol.36, No.1 (Mar.1958) pp.46-53

**Arnheim, R.,**

(1993) *Consideraciones sobre la educación artística*, Barcelona: Paidós Ibérica

**Ashton, D.,**

(1972) *The Life and Times of the New York School*, Bath: Adams and Dart

**Ashton Sharp, J.,**

(2006) *Russian modernism between East and West: Natalia Goncharova and the Moscow avant-garde*, Cambridge: Cambridge University Press

**Auping, M.,**

(1978) *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, New York: H.N. Abrams en asociación con Albright-Knox Art Gallery

**Bachelard, G.,**

(1948) *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris: reprinted 1965

**Baigell, M.,**

(1985) *A Concise History of American Painting and Sculpture*, New York: Guptill Publications Inc.

**Balfour, M.,**

(2002) *The Sign of the Serpent*, New Delhi, London: UBS Publishers Distributors Pvt.Ltd

**Baumann, H. and Westermann, D.,**

(1948) *Les peuples et les civilizations de l'Afrique*, Paris

**Berndt, R.M.,**

(1951) *Kunapipi: a study of an Australian aboriginal religious cult*, New York: International Universities Press

**Berndt, R.M.,**

(1952) *Djanggalgul: an aboriginal religious cult of Northern Arnhem Land*, London: Routledge & Kegan Paul Ltd

**Berndt, R.M.,**

(1974) *Australian Aboriginal Religion*, fasc. 1-4, Leiden: Brill

**Berndt, R.M.,**

(1978) *Love Songs of Arnhem Land*, The University of Chicago Press, Chicago: Thomas Nelson (Australia) Limited

**Berndt, R.M. & Berndt, C.H.,**

(1964) *The World of the First Australians*, Sydney: Angus & Robertson

**Berndt, R.M. & Berndt, C.H.,**

(1982) *Aboriginal Australian art: a visual perspective*, Sydney: Methuen Australia

**Berndt, R.M. & Berndt, C.H.,**

(1994) *The Speaking Land: myth & story in aboriginal Australia*, Rochester: Inner Traditions Int

**Berndt, R.M. & Berndt, C.H. with Stanton, J.E.,**

(1998) *Aboriginal Australian Art*, Sydney: New Holland Publishers Pty Ltd

**Bingham, J.,**

(2005) *Aboriginal art and culture*, Chicago: Raintree



**Bozal, V.,**

(1978) *El arte del Siglo XX. Vol I, La construcción de la Vanguardia: (1850-1939)*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo

**Bozal, V.,**

(2005) *El arte abstracto: Los dominios de lo invisible*, Madrid: Fundación Cultural Maphre Vida, D.L.

**Brandl, E.J.,**

(1973) *Australian Aboriginal paintings in Western and Central Arnhem Land: temporal sequences and elements of style in Cadell River and Deaf Adder Creek Art*, Aboriginal Studies, Canberra: Institute of Aboriginal Studies

**Breuning, L.C.,**

(1995) *The Cubist Poets in Paris: An Anthology*, Nebraska, NE: University of Nebraska

**Bru Romo, M.,**

(1992) *Aproximación al arte rupestre australiano: estilos pictóricos de la tierra de Arnhem*, Anales de la Historia del Arte, No3, pp.9-21, Madrid: Editorial Complutense

**Bruno, D.,**

(2002) *Landscapes, rock-art, and the dreaming: an Archeology of preunderstanding*, London: Leicester University Press

**Campbell, J.,**

(1968) *The Masks of God: Creative Mythology*, New York: Condor

**Carmean, E.Jr.,**

(1978) *The Subjects of the Artist*, Washington DC: National Gallery of Art

**Caruana, W.,**

(1993) *Aboriginal Art*, New York: Thames and Hudson

**Charlesworth, M.,**

(1998) *Religious business: essays on Australian aboriginal spirituality*, Cambridge: Cambridge University Press

- Chevalier, J.,**  
(1969) *The Dictionary of Symbols*, London: Penguin
- Cirlot, J.E.,**  
(1997) *Diccionario de Símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela
- Clarke, P.,**  
(2012) *Australian plants as Aboriginal tools*, Kenthurst, N.S.W.:Rosenberg
- Colombo D.R. & Müller, B.,**  
(2010) *Dream traces: Australian Aboriginal bark paintings*, Musée d'Ethnographie, Ginebra: Infolio Gollion
- Cowan, J.,**  
(2002) *Aboriginal Dreaming*, Harper Collins
- Cowan, J.,**  
(1989) *Mysteries of the Dream Time*, Bridport: Prism Unity
- Cox, A.,**  
(1982) *Art-as-politics: The Abstract Expresionist Avant-garde and Society*, Michigan and London: UNI Research, Ann Arbor
- Crawford, I.M.,**  
(1968) *The art of the Wandjina: aboriginal paintings in Kimberley, Western Australia*, Melbourne: Oxford University Press
- Creuzer, F.,**  
(1810/1823) *Simbología y Mitología de los Pueblos Antiguos*, Leipzig
- Danto, A.C.,**  
(1995) *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*, The A.W.Mellow lectures in the Fine Arts, The National Gallery of Art, Washington, D.C., Bollingen Series XXXV, Princetown, New Jersey: Princetown University Press
- David, B.,**  
(2002) *Landscapes, rock-art and the Dreaming: an Archeology of Preunderstanding*, London: Leicester University Press

**D. McCarthy, F.,**

(1962) *Australian Aboriginal Rock Art*, Sydney: Published by Authority of the Trustees of the Australian Museum, second edition

**Díez Álvarez, J.,**

(2002) *Poner el juego en juego y la metáfora como modelos para la creatividad en el aprendizaje artístico*, Arte, Individuo y Sociedad, Anejo I, Madrid: Universidad Complutense

**Dixon, R.B.,**

(1923) *The racial history of man*, New York: Charles Scribner's Sons

**Doresse, J.,**

(1960) *The Secret Book of the Egyptian Gnostics*, London

**Durand, G.,**

(1963) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris

**Edwards, R.,**

(1979) *Australian Aboriginal Art, the art of the Alligator Rivers region, Northern Territory*, Canberra: Australian Institute of Aboriginal studies

**Efland, A.D.,**

(1990) *A history of art education: intellectual and social currents in teaching the visual arts*, London Teachers College, New York: Columbia University

**Efland, A.D., Freedman, K., Stuhr, P.,**

(2003) *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona: Paidós Ibérica, D.L.

**Eisner, E.W.,**

(1995) *Educar la visión artística*, Barcelona: Paidós Ibérica, D.L.

**Eliade, M.,**

(1964) *Shamanism*, Translated by William R. Trask, London and New York

**Eliade, M.,**

(1972) *El mito del eterno retorno*, Paris: Gallimard (1951)

**Eliade, M.,**

(1973) *Australians religions: An Introduction*, Ithaca, NY: Cornell University Press

**Elkin, A.P.,**

(1931a) *Art of the Australian Aboriginal. Studies in Australian Totemism*, Oceania, Sept. 1931, pp.9-25, Melbourne: Published for the Australian National Research Council by Macmillan and company limited

(1931b) *The social organization of South Australian tribes*, Oceania, Sept. 1931, pág.71, Melbourne: Published for the Australian National Research Council by Macmillan and company limited

**Elkin, A.P.,**

(1933-34) *Rock paintings of Northern Australia*, Monograph, No.2, Oceania

**Elkin, A.P.,**

(1977) *Aboriginal men in high degree*, New York: St.Martins Press

**Eversole, F.,**

(1962) *Christian Faith and the Contemporary Arts*, New York-Nashville: Abingdon Press

**Faulstich, P.,**

(1994) *Dreaming Place: Land and Myth at Nyrripi*, A Journal of Interdisciplinary Studies 22 (2), pp.3-12

**Fox Weber, N., Boissel, J.,**

(2010) *Josef Albers and Wassily Kandinsky: friends in exile: a decade of correspondence, 1929-1940*, Manchester, Vt.: Hudson Hills Press

**Frazer, Sir J.,**

(1906) *Adonis, Attis, Osiris*, New York: The Macmillan Company

**Frobenius, L.,**

(1936) *Historie de la civilisation africaine*, translated by Dr.H.Back and D.Ermont, Paris

- Gardner, H.,**  
(2011) *Educación artística y desarrollo humano*, Barcelona: Paidós
- Glowczewski, B.,**  
(1996) *Les reveurs du desert: people Warlpiri d'Australe*, Arles: Actes Sud
- Godden E. & Malnic J.,**  
(2001) *Rock Paintings*, Sydney: New Holand Publishers
- Gould, R.A.,**  
(1969) *YIWARA: Foragers of the Australian Desert*, American Museum of Natural History, New York: Charles Scribner's Sons
- Greenberg, C.,**  
(1961) *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press
- Guilbaut, S.,**  
(1985) *How New York stole the idea of Modern Art*, Chicago: The University of Chicago
- Gutherie, W.,**  
(1950) *The Greeks and their Gods*, London
- Hartley Burr, A.,**  
(1953) *The World's Rim: Great Mysteries of the North American Indians*, Lincoln (Nebraska)
- Hernández Belver, M.,**  
(2005) *Fundamentos y Perspectivas actuales de la Investigación en Educación Artística*, UCM
- Herrero, M.,**  
(2009) *Art and aesthetics*, London: Routledge
- Hiatt L.R. Editor,**  
(1978) *Australian aboriginal concepts*, Australian Institute of Aboriginal Studies, New Jersey, USA: Canberra Humanity Press Inc



**Hobbs, R. y Levin, G.,**

(1978) *Abstract Expresionism, the Formative Years*, New York: Ursus Books, Ltd

**Horowitz, F.A.,**

(2006) *Joseph Albers- To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain Colege and Yale*, London, New York: Phaidon

**Hughes, R.,**

(1990) *Nothing If Not Critical, Selected essays on Art and artists*, New York: Penguin Books

**Hunter, S.,**

(1980) *American Art of the Twentieth Century*, New York: Abbeville Press

**Isaacs, J.,**

(1999) *Spirit Country: Contemporary Australian Aboriginal Art*, San Francisco: Hardie Grant Books in association with the Fine Arts Museum of San Francisco

**Jackson Rushing, W.,**

(1995) *Native American Art and the New York Avant-Garde: A History of Cultural Primitivism* (American Studies), University of Texas Press; 1st edition

**Jackson Rushing, W.,**

(1999) *Native American Art in the Twentieth Century: Makers, Meanings, Histories*, Austin, Texas: Thesis for Phd. at University of Texas

**James, E. O.,**

(1958) *Myth and Ritual in the Ancient Near East*, London

**Jung, C.G.,**

(1995) *El Hombre y sus Símbolos*, Barcelona: Ed. Paidós Ibérica

**Jung, C.G.,**

(2001) *Obra Completa: Civilización en Transición*, Madrid: Trotta

- Kaltenmark, M.,**  
(1965) *Lao-Tse et le Taoisme*, Paris
- Kandinsky, V.,**  
(1977) *Concerning the Spiritual in Art*, New York: Dover Publications, Inc
- Karedada (Ngalirrman) R.,**  
(1991) *Wandjina with Gooyorn Assistants. Natural Pigments on canvas*, Sydney: Christie's
- Keyserling, Count H.,**  
(1932) *South American Meditations*, translated by Therese Duerr; London
- Kitagawa, J. & Eliade, M.,**  
(1986) *Metodología de la Historia de las Religiones*, Barcelona: Ed. Paidós
- Klee, P.,**  
(2003) *Bases para la estructuración del arte*, Buenos Aires: Andrómeda
- Krappe, A.H.,**  
(1952) *La genèse des mythes*, Paris
- Kubler, G.,**  
(1962) *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven: Yale University Press
- Kupka, K.,**  
(1965) *Dawn of Art: Painting and Sculpture of Australian Aborigines*, Sydney: Angus and Robertson
- Layton, R.,**  
(1985) *The Cultural Context of Hunter Gatherer Rock Art*, In *Man New Series*, Vol.20, No.3 (Sept. 1985), pp.434-435, Royal Anthropological Institute of Great Britain & Ireland
- Layton, R.,**  
(1992) *Traditional and contemporary art of aboriginal Australia: two case studies*, Anthropology, art and aesthetics

**Levin, G.,**

(1980) *Richard Pousette-Dart's Emergence as an Abstract Expressionist*, Arts 54 (Marzo 1980), pp.125-126

**Maspero, H.,**

(1950) *Le Taoisme*, Paris

**Matthews, R.H.,**

(1909) *Folklore notes from Western Australia*, Follore 19, pp.224-227

**Mc Culloch, S.,**

(2001) *Contemporary aboriginal art: a guide to the rebirth of an ancient culture*, Crows Nest, NSW: Allen&Unwin

**Mc Donald, J.,**

(2012) *A companion to rock art*, Chichester: Wiley-Blackwell

**Morgan, M.,**

(1995) *Las Voces del Desierto*, traducción de Gemma Moral Bartolomé, Barcelona: Edic. B.Barcelona

**Morgan, R.C.,**

(1998) *The End of the Art World*, New York: Allworth Press and School of Visual Arts

**Morphy, H.,**

(1989) *From dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu*, Man, New Series, Vol.24, No.1, pp.21-40

**Morphy, H.,**

(1991) *Ancestral Connections: art and an aboriginal system of knowledge*, Chicago: University of Chicago Press

**Morphy, H.,**

(2007) *Becoming Art, exploring Cross-Cultural categories*, New York: Berg (Oxford International Publishers, Ltd.)

**Morton, S.,**

(2013) *Desert Lake: art, science and stories from Paruku*, Collingwood: CSIRO Publishing

**Morwood, M.J.,**

(2002) *Visions from the past: The archaeology of Australian aboriginal art*, Crows Nest, NSW: Allen & Unwin

**Myers, F.R.,**

(2002) *Painting culture: the making of an Aboriginal high art*, Durham, N.C.: Duke University Press

**Neowara, P.,**

(2000) *Gwion Gwion: Secret and Sacred Pathways of the Ngarinyin Aboriginal People of Australia*, Germany: Koenemann Publishing

**Neumann, E.,**

(1955) *The Great Mother, An Analysis of the Archetype*, New York: Oantheon Books

**Neumann, E.,**

(1974) *Art and the Creative Unconscious*, Bollingen Series, Princeton N.J.: Princeton University Press

**Newman, B.,**

(1946) *Pinturas de los Indios de la Costa Noroeste*, Catálogo de la exposición, New York: Galería Betty Parsons

**Parton, A.,**

(1993) *Mikhail Fedorovitch Larionov, Maler, 1881-1964*, Princeton, NJ: Princeton University Press

**Polcari, S.,**

(1991) *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge: Cambridge University Press

**Reader, A.,**

(2006) *The Anthropology of Art*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, Ltd

**Read, H.,**

(1954) *Australia: Pinturas aborígenes- tierra de Arnhem*, Paris: UNESCO

**Read, H.,**  
(1965) *Aboriginal Fables and legendary tales*, Reed, NSW: French Forest

**Read, H.,**  
(2003) *Educación por el arte*, Barcelona: Paidós, D.L.

**Read, A.W.,**  
(1978) *Aboriginal Myths*, Reed, Chatswood, NSW: Reed Books

**Risatti, H.,**  
(1979) *Music and the Development of Abstraction in America: The Decade Surrounding the Armory Show*, Art Journal 39, Verano, No 1

**Roberts, J.,**  
(2003) *Sacred Spirit of the Wandjina Soars*, Melbourne: The Age

**Rose, B.,**  
(1968) *Readings in American Art Since 1900*, New York: F.A. Praeger

**Rosenblum, R.,**  
(1975) *Modern painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, London: Thames & Hudson

**Ross, C.,**  
(1991) *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York: Harry N. Abrams

**Ryan, J.,**  
(1993) *Images of power: Aboriginal Art of the Kimberley*, Melbourne: National Gallery of Victoria, pp. 10-19

**Sandler, I.,**  
(1970) *Abstract Expressionism: Triumph of American Painting*, New York: Pall Mall Press

**Sandler, I.,**  
(1979) *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties*, New York: Icon (Harpe)



**Seitz, W.C.,**

(1983) *Abstract Expresionism Painting in America*, Cambridge, MA: Harvard University

**Shapiro, D. y Shapiro, C.,**

(1989) *Abstract Expresionism: A Critical record*, Cambridge and New York: Cambridge University Press

**Schneider, A.,**

(2010) *Between Art and Anthropology: contemporary ethnographie practice*, Oxford: Berg Publishing

**Stanton, J.E.,**

(1988) *Images of Aboriginal Australia*, Perth: University of Western Australia Occasional paper, No.2

**Stanton, J.E.,**

(1988) *Innovative Aboriginal Art of Western Australia*, Anthropology Research Museum, Occasional Paper No.1, Perth: University of Western Australia

**Stanton, J.E.,**

(1989) *Painting the Country, Contemporary Aboriginal art from the Kimberley region*, Western Australia: The University of Western Australia Press

**Stelzer, O.,**

(1964) *“la préhistoire de l’art abstrait; préludes et modèles de pensée”*, Maison des Sciences de l’Homme, Paris: Maison des Sciences de l’Homme edition

**Stiles, K. and Selz, P.,**

(1996) *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist’ writings*, Berkeley: University of California Press

**Stranner, E.H.,**

(1969) *After the Dreaming*, Sydney: Australian Broadcasting Commission

**Sutton.,**

(1988) *Dreamings: the art of Aboriginal Australia*, Ringwood: Liverpool University Press

**Thistlewood, D.,**

(1993) *American Abstract Expresionism*, Liverpool: Liverpool University Press and Tate Galley Liverpool

**Trezise, P.,**

(1997) *Dream Road, A Journey of Discovery*, St Leonards: Allen & Unwin, 1993

**Tuchman, M.,**

(1971) *New York School, the first generation: paintings of the 1940's and 1950's*, Greenwich, NY: New York Graphic Society

**Turner, P.,**

(1985) *American Images: Photography, 1945-1980*, London: Penguin Books

**Volkenandt, C.,**

(2009) *Between Indigenous Australia and Europe: John Mawumdjul: art histories in context*, Reimer, Berlin: Kaufmann (Eds)

**Wechsler, J.,**

(1977) *Surrealism and American Painting*, New Brunswick: Rutgers Univ. Art Gallery

## CATÁLOGOS DE MUSEOS

### Australia House, Exhibition Hall

(January 1947) *Australian aboriginal cave painting*, London

### Australian Museum

Mc Carthy, F.D., (1962) *Australian aboriginal rock art*, Sydney

### Berndt Museum of Anthropology

Hutcherson, G., (1995) *Djalkiri Wänga: the land is my foundation: 50 years of Aboriginal art from Yirrkala, Northern Arnhem Land*, Perth

### Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution

Bowl, J.E., (1988) *Russian and Soviet Paintings 1900-1930*, Washington, DC: published by Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

### Kunstmuseum Basel

Koepplin, D., (1985) *Edvard Munch-Sein Werk in Schweizer Sammlungen*, Basel

### Los Angeles County Museum of Art

(Nov. 1986) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, New York: Abbeville Press

### Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

(2002) *Black Mountain College, Una aventura americana*, Catálogo de la exposición, Madrid

### Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

(2002) *Ramingining: Arte aborigen australiano de la Tierra de Arnhem*, Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Madrid

### Museum of Modern Art

Barr, A., (1936) *Cubism and Abstract Art*, Catálogo de la exposición, New York

### Museum of Modern Art

Hartley, M., (1944) *Catálogo de la exposición de Feininger*, New York

**Museum of Modern Art**

McShine, K., (1976) *The Natural Paradise: Painting in America 1800-1950*, New York

**Museum Tinguely**

Mawurndjul, J., (2006) «rarrk»: *Zeitreise in Nordaustralien*, Basilea

**National Museum of Australia**

(2013) *Old Masters: Australia's great bark artists*, Canberra

**Ottawa National Gallery**

Welsh, R.P., (1977) *The Place of "Composition 12 with blue square" in the art of Piet Mondrian*, Ottawa National Gallery Bulletin 1977/29

**Royal Academy of Arts**

(2013) *Australia*, London

**Tate Gallery**

Compton, M., (1980) *Hacia un nuevo arte: Ensayos sobre las bases del Arte Abstracto 1910-1920*, Londres: Tate Gallery

## DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS CONSULTADOS

**Clarke, A. y Frederick, U., (2013),**

*The Everyday and the Unseen: contact art on Groote Eylandt*, Rock Art Research Centre-2nd International Contact Rock Art Symposium, The Australian National University: Rock Art Centre  
<http://rsh.anu.edu.au/rockart/index.php/conferences/2nd-international-contact-rock-art-symposium>

**Lebedeva, I.,**

(2006), *20th century Art in the Tretyakov Gallery*, Tretyakov Gallery Magazine  
<http://www.tretykovgallerymagazine.com/img/mag/2006/2/024-035.pdf>

**Nunn, D., y Reid, N.J.,**

(2015), *Aboriginal Memories of Inundation of the Australian Coast Dating from More than 7000 Years Ago*, Australian Geographer  
<http://www.tandfonline.com/doi/mt/10.1080/00049182.2015.1077539>

**Patel, Samir, S.,**

(2011), *Reading the Rocks*, Archaeology, A publication of the Archaeological Institute of America  
<http://archive.archaeology.org/1101/features/australia.html>

**Salleh, A.,**

(2006), *Aboriginal rock art under threat*, report, ABC (Australian Broadcasting Corporation)  
<http://www.abc.net.au/science/news/stories/2006/1740738.htm>

**Taşon, P.S.C.,**

(2010), *The Rock Art of Arnhem Land: Part I*, Youtube channel  
<https://youtu.be/EyIE7hb3KQA?list=FLDGtrfQs7AvFYcy7dgz4RDw>

**Taşon, P.S.C.,**

(2011), *Special places and images on rock; 50,000 years of Indigenous engagement with Australian landscapes*. In J. Anderson (ed.), *Cambridge companion to Australian art*, pp. 11-21. Cambridge University Press: Melbourne (extracto de la edición publicada en *The Australian Literary Review* 6(9):10-11, 22 como 'Ancient people's fingerprint'), Griffith University: Perahu  
<https://www.griffith.edu.au/humanities-languages/school-humanities/research/perahu/staff/paul-tacon-current-research>



## WEBS CONSULTADAS

**AIATSIS: Australian Institute of Aboriginal and Torres Islande Studies**

<http://www.aiatsis.gov.au>

**Art Gallery of New South Wales**

<http://www.artgallery.nsw.gov.au>

**AusAnthrop: Australian Aboriginal Tribal Database**

<http://www.ausanthrop.net>

**Bradshaw Foundation**

<http://www.bradshawfoundation.com/bradshaws/>

**Kimberley Foundation**

<http://www.kimberleyfoundation.org.au>

**Museum of Modern Art**

<http://www.moma.org>

**RKH Netherlands Institute for Art History**

<http://www.rkd.nl/en/explore>

**RusArtNet,**

<http://www.rusartnet.com/biographies/russian-artists/20th-century/avant-garde/suprematist/kazimir-malevich>

**Russian Museum**

<http://www.rusmuseum.ru>

**South Australian Museum**

<http://www.saumuseum.sa.gov.au/>

## TESIS CONSULTADAS

**Giles Rivera, J.L.,**

(2008) *La pintura como búsqueda de trascendencia: aproximación al pensamiento de Kandinsky para el oficio artístico*, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Valencia: Universidad Politécnica

**Glynn, E.,**

(2001) *THOSE EXTRA DREAMS THAT YOU BASICALLY WEREN'T ALLOWED TO HAVE IF YOU WERE BLACK*, Thesis in Anthropology at the Philosophical Faculty of the University of Zurich, Zurich: Pascal Richard

**Jackson Rushing, W.,**

(1984) *The Influence of American Indian Art on Jackson Pollock and the Early New York School*, Austin: University of Texas at Austin

**Machado Baldasano, F.,**

(1994) *La abstracción como referencia entre la esencia y la apariencia*, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Valencia: Universidad Politécnica

**Maynard, K.,**

(2014) *Teaching Strategies: How to Explain the History and Themes of Abstract Expressionism to High School Students Using the Interactive Model*, Phd. thesis, Michigan: Andrews University

**Morphy, H.,**

(1977) *Too Many Meanings: An Analysis of the Artistic System of the Yolngu People of North-East Arnhem Land*, Phd. thesis, Canberra: Australian National University

**Pérez Camarero, P.,**

(2004) *De lo cultural al arquetipo universal: imágenes y dibujos a través del viaje y el trabajo de campo antropológico*, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Madrid: Universidad Complutense de Madrid



# CAPÍTULO IX



## GLOSARIO DE TÉRMINOS





- Ariosofía:** El término *ariosofía* fue acuñado por Lanz von Liebenfels, quien fundó la Orden de Los Nuevos Templarios en 1907 y publicó la revista *Ostara* para promulgar el desarrollo de una nueva raza de “héroes arios”. Los tenientes de Adolf Hitler incorporaron las teorías de Liebenfeld en su concepto de “misticismo de raza.” El misticismo de raza fue anticipado por el escritor alemán Julius Langbehn a finales de 1890, cuando en su obra *Rembrandt el Educador* (1890) describe un movimiento “que transformará a los alemanes en artistas,” hombres poseídos por una fuerza vital cósmica que inspiraría una auto-renovación nacional. Ver James Webb, *The Occult Establishment*.
- Billabong:** Laguna aislada o charca que se forma cuando un río cambia de curso, dejando una parte separada del río principal. Estos “ríos muertos” se llenan con agua de lluvia estacional pero permanecen secos la mayor parte del año.
- Churinga:** Instrumento ritual que representa el espíritu de los antepasados de la tribu. Sólo puede ser visto por los iniciados y se guarda en lugares ocultos y sagrados.
- Corroboree:** Festividad nocturna con canciones y danzas simbólicas en la que los aborígenes australianos celebran acontecimientos importantes.
- Didjeridus:** (Didyeridú o diyeridú) instrumento de viento, o aerófono ancestral utilizado por los aborígenes de Australia. Básicamente es un tubo de madera, el cual se hace sonar al hacer vibrar los labios en el interior. Se supone que tiene unos 2.000 años de existencia, de acuerdo con la datación de algunas pinturas rupestres en las que aparece el instrumento, aunque los propios aborígenes le dan una antigüedad de hasta 40.000 años. El didyeridú está estrechamente ligado a la existencia espiritual de los aborígenes. Su principal función es la de acompañar un baile y a un cantante, sirviendo como instrumento de acompañamiento, así como marcando el tiempo para el ritmo de las canciones.

**Dreamtime:** A pesar de la reticencia por parte de los aborígenes acerca del término “Dreamtime” (tiempo del sueño), y debido a cuestiones de interés metafísico, se han conseguido sacar algunas conclusiones acerca de este periodo primordial. El tiempo del sueño nos transporta al origen de la visión del mundo aborígen, es la base de su filosofía de vida así como la autoridad y el ejemplo de su código moral. El tiempo del sueño establece la cosmología aborígen, la cosmogonía y la ontología. Como se ha mencionado anteriormente, la totalidad de la vida social, religión y espiritualidad están interrelacionadas con el tiempo del sueño de tal modo que el conocimiento de éstos no puede ser comprendido si no es a través del conocimiento del tiempo del sueño en si. En términos sagrados, el tiempo del sueño es para los aborígenes el equivalente de la Torah para los judíos, el Corán para los musulmanes y el Nuevo Testamento para los cristianos. El tiempo del sueño es donde reside la autoridad sagrada que rige el mundo aborígen y su comportamiento.

**Lubok:** Es un tipo de grabado popular ruso, caracterizado por la utilización de gráficos simples y narrativos derivados de la literatura, historias religiosas y cuentos populares rusos. Las pinturas lubok eran usadas como decoración exterior e interior de las casas. Los ejemplares tempranos de finales del XVII y principios del XVIII consistían en xilografías, posteriormente se hicieron típicas las calcografías o los aguafuertes, y desde mediados del siglo XIX las litografías. En ocasiones aparecían en series, hecho por el cual se les podría considerar como predecesores de los modernos comics o historietas.

**Sitio sagrado:** Lugar donde se localiza el poder de la creación del mundo, cuando una persona camina por este lugar, sitúa su cuerpo en el “locus” de la creación. Los seres de la época del sueño que crearon el mundo dejaron algo en ese lugar, su cuerpo, su poder, su conciencia, su ley. Estar en este lugar supone ser reconocido por ese poder y de ahí deducimos que el poder que ha creado el mundo no está muerto ni pasado.

- Songlines:** Cada una se basa en una historia del tiempo del sueño que describe la localización exacta de diferentes puntos de referencia en el paisaje como charcas (watering holes). Son canciones épicas y narrativas con representación tanto visual como oral de las historias de la época del sueño, del conocimiento de “la ley” que permite a las tribus circular con seguridad en sus desplazamientos tanto por sus territorios como por los vecinos. Son planes de acción para la supervivencia, marcando no sólo caracteres físicos del paisaje sino también el cumplimiento de “la ley” cultural y espiritual de cada territorio, definiendo así el comportamiento, proceder político y estructuras de parentesco dentro de cada territorio. También pueden servir como vínculo o idioma común entre varios grupos territoriales.
- Yawkyawk:** Criatura femenina originaria de la mitología aborígen australiana. En apariencia es similar a la típica sirena, y su pelo está formado por algas. Según los nativos, las algas que flotan en la superficie del agua proceden de la cabeza de yawkyawk. Aunque la forma normal de esta criatura es como la de una mujer en la parte superior del cuerpo, también puede tener la capacidad de cambiar. Entre sus formas favoritas están las de cocodrilo, libélula, serpiente o pez espada. Otro de los poderes atribuidos a las yawkyawk es la habilidad de manipular los agentes atmosféricos tales como traer las lluvias beneficiosas o enviar tormentas sobre aquellos que les han ofendido. Debido a las propiedades que poseen estos espíritus, algunos nativos afirman que son hijas o el equivalente femenino del dios creador Ngalyod, o serpiente arco-iris.
- Waterholes:** Grandes agujeros con pared de roca sólida que normalmente contienen agua de lluvia acumulada durante la estación de lluvias. También pueden referirse a un nacimiento de agua permanente como un pozo. Suele tener el nivel de agua constante si la temperatura lo permite durante días o incluso meses y son frecuentes en Australia. Para los nativos

australianos eran vitales para la supervivencia ya que durante sus viajes por tierras salvajes y desiertos, estas charcas les podían salvar la vida.

CAPÍTULO **X**



**ÍNDICE DE IMÁGENES**





**Ilustración portada:**

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/IA5.1966/>  
(2 de octubre de 2015)

**Ilustración Índice inicial y fondo de las portadas de los capítulos:**

<http://www.bentham-open.com/contents/pdf/TOECOLJ/TOECOLJ-5-1-53.pdf>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 1: Cowan, J.,**

(1992), *Aborigine Dreaming: An introduction to the wisdom and thought of the Aboriginal traditions of Australia*, pag.72, London: HarperCollins

**Figura 2: Edward, R.,**

(1979), *Australian Aboriginal Art: the art of the Alligator Rivers region*, pag. 114 Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 3: Hockings, P.,**

(1968), *Visual Anthropology*, pag: 102, Melbourne: Oxford University Press

**Figura 4: Hockings, P.,**

(1968), *Visual Anthropology*, pag: 102, Melbourne: Oxford University Press

**Figura 5: McNickle, H.P.,**

(1991), *A survey of rock art in the Victoria River District, Northern Territory*, pag.46, Victoria: Rock Art Research

**Figura 6:**

*Uluru, Ayers Rock*,  
<http://www.en.wikipedia.com.org> (2 de octubre de 2015)

**Figura 7:**

*Uluru, Mapa totémico de Ayers Rock*  
<http://www.webpages.uidaho.edu/~rfrey/101uluru.htm>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 8:**

*Diseños en troncos de árbol ceremoniales y otros motivos simbólicos*  
[https://en.wikisource.org/wiki/Notes\\_on\\_the\\_Aborigines\\_of\\_New\\_South\\_Wales](https://en.wikisource.org/wiki/Notes_on_the_Aborigines_of_New_South_Wales)  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 9: Pearson, W.,**

(1989), *A Technological Analysis of Stone Artefacts from Yam Camp Surface Scatter and Rockshelter*, pag.32, Vol.6, December 1989, S.E.-Cape York Peninsula: Queensland Archaeological Research

**Figura 10: Morwood., M.J.,**

(2002), *Visions from the past: The archaeology of Australian Aboriginal art*, pag.36, Crows Nest, NSW: Allen&Unwin

**Figura 11:**

*Manos estarcidas en la pared de una cueva*, revisado: 2/10/2015,  
<http://nla.gov.au/nla.pic-an23148246>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 12a:**

*Churinga*  
[http://www.nma.gov.au/exhibitions/papunya\\_painting\\_out\\_of\\_the\\_australian\\_desert/uta\\_uta\\_tjagara](http://www.nma.gov.au/exhibitions/papunya_painting_out_of_the_australian_desert/uta_uta_tjagara), (2 de octubre de 2015)

**Figura 12b:**

*Cuatro danzantes decorados con pintura ceremonial para un funeral*  
[http://www.veniceclayartists.com/wpcontent/uploads/2012/04/aboriginal\\_facepainting2.jpg](http://www.veniceclayartists.com/wpcontent/uploads/2012/04/aboriginal_facepainting2.jpg), (2 de octubre de 2015)

**Figura 12c:**

*Mapa de la ruta de los misioneros luteranos a Hermannsburg en 1877*,  
<http://press.anu.edu.au/apps/bookworm/view/The+Aranda's+Pepa/10941/ch01.xhtml>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 13a:**

*Emily Kame Ngwarreye*, revisado: 2/10/2015,  
<http://www.coeeeart.com.au/newsletter/28>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 13b:**

*Wandjinas, cueva de Raft-Point*,  
<http://www.timbowden.com.au/wp-content/uploads/2012/01/05-Wandjinas-Raft-Point-Cave-copy.jpg>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 14: McCarthy, F.D.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, pag. 58, New York: The Mcmillan Company

**Figura 15:**

*Los Hermanos del relámpago*,  
<http://www.anthgroup3.web.unc.edu/2014/04/10/lightning-brothers/>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 16: Cowan, J.,**

(1992), *Mysteries of the Dream Time*, pag.54, Bridport: Prism Press

**Figura 17: Edwards, R.,**

(1979), *Australian Aboriginal Art: the art of the Alligator Rivers region*, pag. 117, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 18a:**

*Mimi, Red Lily Lagoon, Oeste de la Tierra de Arnhem*,  
<http://aiatsis.gov.au>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 18b:**

*Figuras geométricas pintadas en la roca*,  
[http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/colonizing-abstraction-mo\\_b\\_2683159.html](http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/colonizing-abstraction-mo_b_2683159.html), (2 de octubre de 2015)

**Figura 19: Colombo,D.& Müller,B.,**

(2010), *Dream traces: Australian Aboriginal bark paintings*, pag. 15, Musée d'Ethnographie, Genève: Infolio Gollion

**Figura 20: Mawurndjul, J.,**

(2006), *«rarrk»: Zeitreise in Nordaustralien*, pag.145, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 21: Isaacs,J., Smith,T.,Ryan,J.,Holt,D&J.,**

(1997), *Emily Kngwarreye paintings*, pag. 169, North Ryde, Sydney: Craftsman House

**Figura 22: Campbell, J.,**

(1999), *Transformations of myth through time*, pag.1, New York: Harper&Row

**Figura 23: Colombo,D.& Müller,B.,**

(2010), *Dream traces: Australian Aboriginal bark paintings*, pag. 83, Musée d'Ethnographie, Genève: Infolio Gollion

**Figura 24:**

*Wandjinas, pintura sobre roca,*  
<http://www.australiangeographic.com.au/news/2012/12/did-mega-drought-destroy-aboriginal-culture/>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 25: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, ilus.43, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 26: Trezice, P.,**

(1997), *Dream Road, A Journey of Discovery*, pag.60, St Leonards NSW: Allen & Unwin

**Figura 27:**

*Detalle de la pintura de la figura 26,*  
<http://www.abc.net.au/news/2014-03-31/quinkan-rock-art-percy-treize/5255960>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 28: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, pag.42, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 29: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, pag.42, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 30: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, ilus.60, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 31: Colombo, D. & Müller, B.,**

(2010), *Dream traces: Australian Aboriginal bark paintings*, pag. 64, Musée d'Ethnographie, Genève: Infolio Gollion

**Figura 32: Mawurndjul, J.,**

(2006), *«rarrk»: Zeitreise in Nordaustralien*, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 33: Murrumurru, N.,**

(1966), *Tres espíritus bailando*,  
<http://www.artgallery.nsw.gov.au>, (2 de octubre de 2015)



**Figura 34:**

*Espíritu Mimi,*

<http://ozoutback.com.au/Australia/rockartkakadu/slides/1991062801.html>

(2 de octubre de 2015)

**Figura 35: Colombo,D.& Müller,B.,**

(2010), *Dream traces: Australian Aboriginal bark paintings*, pag. 42, Musée d'Ethnographie, Genève: Infolio Gollion

**Figura 36: Caruana, W., Duff, A., Morphy, H., Taylor, D.,**

(2013), *Old Masters, Australia great bark artists*, pag.59, Canberra: National Museum of Australia

**Figura 37: Colombo,D.& Müller,B.,**

(2010), *Dream traces: Australian Aboriginal bark paintings*, pag. 37, Musée d'Ethnographie, Genève: Infolio Gollion

**Figura 38: Yirawala,**

(1970), *The killing,*

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/678.1996/>

(2 de octubre de 2015)

**Figura 39: Colombo,D.& Müller,B.,**

(2010), *Dream traces: Australian Aboriginal bark paintings*, pag. 28, Musée d'Ethnographie, Genève: Infolio Gollion

**Figura 40: Caruana, W., Duff, A., Morphy, H., Taylor, D.,**

(2013), *Old Masters, Australia great bark artists*, pag.61, Canberra: National Museum of Australia

**Figura 41: Wandjuk Marika,**

(1989), *La charca sagrada de Yurlunggurr,*

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/70.1989/>

(2 de octubre de 2015)

**Figura 42: Caruana, W., Duff, A., Morphy, H., Taylor, D.,**

(2013), *Old Masters, Australia great bark artists*, pag.127, Canberra: National Museum of Australia

**Figura 43: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, ilus.30, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 44: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, ilus.64, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 45: Kupka, K.,**

(1963), *Dawn of Art*, pag.58, Sydney, London, Melbourne: Angus and Robertson Ltd.

**Figura 46: Sutton, P.,**

(1989), *Dreaming: the art of Aboriginal Australia*, pag. 56, New York: Penguin Books Australia

**Figura 47:**

(2000), *The Oxford companion of Aboriginal art and culture*, pag.262, Oxford, New York: Oxford University Press

**Figura 48: Morwood., M.J.,**

(2002), *Visions from the past: The archaeology of Australian Aboriginal art*, pag.36, Crows Nest, NSW: Allen&Unwin

**Figura 49: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, ilustr.4, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 50: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, ilus.2, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 51: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, ilus.37, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 52: Mithinarri Guruwiwi,**

(1962), *The Great Snake story*,  
<http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=38110>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 53: Mawurndjul, J.,**

(2006), *«rarrk»: Zeitreise in Nordaustralien*, pag.89, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 54: Mawurndjul, J.,**

(2006), «*rarrk*»: *Zeitreise in Nordaustralien*, pag.95, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 55:**

*La serpiente arco iris,*

[https://en.wikipedia.org/wiki/Rainbow\\_Serpent](https://en.wikipedia.org/wiki/Rainbow_Serpent), (2 de octubre de 2015)

**Figura 56:**

*Ngalyod, la serpiente arco iris,*

<http://www.aboriginal-art-australia.com/aboriginal-art-library/rainbow-serpent/>

(2 de octubre de 2015)

**Figura 57:**

*Ngalyod la serpiente arco iris,*

[http://www.nma.gov.au/museum\\_magazine/issue\\_four/old\\_masters](http://www.nma.gov.au/museum_magazine/issue_four/old_masters)  
(7 de octubre de 2015)

**Figura 58:**

*Nawarran, La serpiente arco iris,*

<http://aiam100.com/profile.php?id=YirawalaDavid>  
(8 de octubre)

**Figura 59: Caruana, W., Duff, A., Morphy, H., Taylor, D.,**

(2013), *Old Masters, Australia great bark artists*, pag.222, Canberra: National Museum of Australia

**Figura 60: Caruana, W., Duff, A., Morphy, H., Taylor, D.,**

(2013), *Old Masters, Australia great bark artists*, pag.143, Canberra: National Museum of Australia

**Figura 61: Djulwarak, D.,**

(1960), *Mito de las Hermanas Wäwilak,*

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/IA44.1960/>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 62: Caruana, W., Duff, A., Morphy, H., Taylor, D.,**

(2013), *Old Masters, Australia great bark artists*, pag.171, Canberra: National Museum of Australia

**Figura 63: Sutton, P.,**

(1989), *Dreaming: the art of Aboriginal Australia*, pag. 43, New York: Penguin Books Australia

**Figura 64:**

Espíritus Wandjina,  
<http://www.theaustralian.com.au/news/study-suggests-1500-year-long-mega-drought-killed-off-original-australians/story-e6frg6n6-1226546917659>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 65: Stubbs, D.,**

(1974), *Prehistoric Art of Australia*, pag.60, New York: Charles Cribner's Sons

**Figura 66:**

Imagen de Wandjinas y la serpiente Galaru,  
[http://www.bradshawfoundation.com/unambal/aborigines\\_view\\_of\\_life.php](http://www.bradshawfoundation.com/unambal/aborigines_view_of_life.php)  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 67:**

*Pintura de Wandjina sobre corteza de pino*,  
<http://www.uwa.edu.au/rock-art>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 68:**

*El Wandjina Rowalumbin*,  
<http://www.ancient-code.com/the-wandjina-cave-paintings-depictions-of-sky-beings/>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 69:**

*Los cuatro hijos de Warmaj Muli Muli*,  
<http://www.artslaw.com.au/news/entry/wandjina-sculpture/>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 70: Ucko, P.J.,**

(1977), *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, pag.122, Camberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 71: Midjawmidjaw, J.,**

(1960), *Caza de canguros*,  
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/IA4.1960/>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 72: Ucko, P.J.,**

(1977), *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, pag.124, Camberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 73: Ucko, P.J.,**

(1977), *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, pag.123, Camberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 74: Ucko, P.J.,**

(1977), *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, pag.123, Camberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 75:**

*Tres Espíritus Mimi bailando*,  
<https://marymageau.files.wordpress.com/2013/09/mimih-spirits.jpg>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 76: Ucko, P.J.,**

(1977), *Form in indigenous art: schematisation in the art of aboriginal Australia and prehistoric Europe*, pag.124, Camberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 77: Barrbuwa Wurrkidj, A.,**

(1961), *Mimi y ceremonia de caza*,  
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/IA163.1962/>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 78: Colombo,D.& Müller,B.,**

(2010), *Dream traces: Australian Aboriginal bark paintings*, Musée d'Ethnographie, Genève: Infolio Gollion

**Figura 79: Nganjimirra, B.,**

(1966), *Dos espíritus Mimi*,  
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/IA6.1966/>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 80: Kupka, K.,**

(1980), *La pintura mágica de los aborígenes australianos*, *El Correo de la Unesco*, pag.11, París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura



**Figura 81: Kupka, K.,**

(1980), *La pintura mágica de los aborígenes australianos*, *El Correo de la Unesco*, pag.11, París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

**Figura 82: Partsch, S.,**

(2007), *Klee*, pag.75, Köln: Taschen

**Figura 83: Kupka, K.,**

(1980), *La pintura mágica de los aborígenes australianos*, *El Correo de la Unesco*, pag.11, París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

**Figura 84: Kupka, K.,**

(1980), *La pintura mágica de los aborígenes australianos*, *El Correo de la Unesco*, pag.11, París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

**Figura 85: Morphy, H.,**

(2007), *Becoming Art*, pag.39, Oxford, New York: Berg

**Figura 86: Caruana, W., Duff, A., Morphy, H., Taylor, D.,**

(2013), *Old Masters, Australia great bark artists*, pag.76, Canberra: National Museum of Australia

**Figura 87: Caruana, W., Duff, A., Morphy, H., Taylor, D.,**

(2013), *Old Masters, Australia great bark artists*, pag.77, Canberra: National Museum of Australia

**Figura 88: Mountford, C.P.,**

(1956), *Records of the American-Australian Scientific Expedition to Arnhem Land, Vol.I: Art, Myth and Symbolism*, pag. 12, Melbourne: Melbourne University Press

**Figura 89:**

(1960), *Espíritu del rayo*,

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/IA2.1960/>

(2 de octubre de 2015)

**Figura 89b: Mawurndjul, J.,**

(2006), *«rarrk»: Zeitreise in Nordaustralien*, pag.92, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 90:**

*Mimi cazando canguro con lanza*,  
<https://www.studyblue.com/notes/note/n/test-3-images/deck/6493700>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 91: Murrumurru, N.,**

(1977), *Mimi cazando un canguro*,  
<http://www.artrecord.com/index.cfm/artist/2868-murrumurru-dick-ngulei-ngulei/medium/1-paintings/?page=4>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 92: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, ilus.3, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 93: Mawurndjul, J.,**

(2006), «*rarrk*»: *Zeitreise in Nordaustralien*, pag.46, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 94: Edwards, R.,**

(1979), *Australian Aboriginal Art: the art of the Alligator Rivers region*, pag. 92, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 95: Berndt, R.,**

(1964), *Australian Aboriginal Art*, pag.22, New York, London: The Macmillan Company

**Figura 96: Mawurndjul, J.,**

(2006), «*rarrk*»: *Zeitreise in Nordaustralien*, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 97: Edwards, R.,**

(1979), *Australian Aboriginal Art: the art of the Alligator Rivers region*, pag. 16, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 98: Edwards, R.,**

(1979), *Australian Aboriginal Art: the art of the Alligator Rivers region*, pag. 16, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 99: Edwards, R.,**

(1979), *Australian Aboriginal Art: the art of the Alligator Rivers region*, pag. 27, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 100: Edwards, R.,**

(1979), *Australian Aboriginal Art: the art of the Alligator Rivers region*, pag. 25, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies

**Figura 101: Mawurndjul, J.,**

(2006), «rarrk»: *Zeitreise in Nordaustralien*, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 102: Mawurndjul, J.,**

(2006), «rarrk»: *Zeitreise in Nordaustralien*, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 103:**

Pigmento ocre,

<http://www.aboriginalartshop.com/ochre-aboriginal-art/>,

(2 de octubre de 2015)

**Figura 104: Mawurndjul, J.,**

(2006), «rarrk»: *Zeitreise in Nordaustralien*, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 105: Mawurndjul, J.,**

(2006), «rarrk»: *Zeitreise in Nordaustralien*, pag.62, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 106: Mawurndjul, J.,**

(2006), «rarrk»: *Zeitreise in Nordaustralien*, pag.46, Basilea: Museum Tinguely

**Figura 107: Matyushin, M.,**

(1918), *Painterly Musical Construction*,

<http://zolotoivek.tumblr.com/post/13913570208/mikhail-matyushin-painterly-musical-composition>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 108: Matyushin, M.,**

(1918), *Movement in Space*,

<http://www.abstract-expressionism.org/Movement-in-Space-1917-18.html>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 109: Filonov, P.,**

(1915), *Canto del Florecimiento Universal*,

<http://www.moma.org/collection/works/10844?locale=es>,  
(1 de octubre de 2015)

**Figura 110: Filonov, P.,**

(1928-1929), *Composition*,

<http://pictify.saatchigallery.com/442694/pavel-filonov-composition-ol-gas-gallery>

(2 de octubre de 2015)

**Figura I 11: Marchán Fitz, S.,**

(1994), *Fin de siglo y los primeros «ismos» del XX*, *Summa Artis*, pag. 624, Madrid: Espasa Calpe

**Figura I 12: Malevich, K.,**

(1912), *Mañana en el pueblo tras la tormenta de nieve*, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2598>, (2 de octubre de 2015)

**Figura I 13: Marchán Fitz, S.,**

(1994), *Fin de siglo y los primeros «ismos» del XX*, *Summa Artis*, pag. 614, Madrid: Espasa Calpe

**Figura I 14: Marchán Fitz, S.,**

(1994), *Fin de siglo y los primeros «ismos» del XX*, *Summa Artis*, pag. 633, Madrid: Espasa Calpe

**Figura I 15: Malevich, K.,**

(1914), *Composición con la Mona Lisa*, <http://pictify.saatchigallery.com/874595/kazimir-malevich-18781935-composition-with-the-mona-lisa-c1914>, (2 de octubre de 2015)

**Figura I 16: Malevich, K.,**

(1915), *Realismo Pictórico de un Jugador de Fútbol Masas de Color en la Cuarta Dimensión*, <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/207293>, (2 de octubre de 2015)

**Figura I 17: Lubok,**

(1760), autor folk ruso desconocido, *Los ratones entierran el gato*, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mice-burying-the-cat.jpg>, (2 de octubre de 2015)

**Figura I 18: Shevchenko, A.,**

(1913), *Bodegón con cartel: vino y fruta*, <https://s-media-cacheak0.pinimg.com/originals/69/e0/2e/69e02e960e0cae7d50ed7eddc214e020.jpg>, (2 de octubre de 2015)

**Figura I 19: Kupka, K.,**

(1910-1913), *La Catedral*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Cathedral\\_\(Katedrála\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cathedral_(Katedrála)), (2 de octubre de 2015)

**Figura I20a: Kupka, K.,**  
(1910-1913), *El Primer Paso*,  
[www.moma.org/collection\\_images/resized/379/w500h420/  
CRI\\_151379.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/379/w500h420/CRI_151379.jpg)  
(2 de octubre de 2015)

**Figura I20b: Kupka, K.,**  
(1911), *Discos de Newton, estudio para Fuga en Dos Colores*,  
<http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/paths-abstraction/>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura I21: Mondrian, P.,**  
(1913), *Cuadro No.2/Composición No.VII*,  
[http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/  
artwork/3007](http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3007), (2 de octubre de 2015)

**Figura I22: Tuchman, M.,**  
(1987), *The spiritual in art: Abstract painting 1890-1985*, pag.101, Los Angeles, New York: Abbeville Press, INC

**Figura I23: Campendonk, H.,**  
(1914), *El Segador Rojo*,  
[http://www.heidelberg-marketing.com/uploads/pics/Kurpfaelzisches-  
Museum-Heinrich-Campendonk-Der-rote-Maeher-1914-\\_01.jpg](http://www.heidelberg-marketing.com/uploads/pics/Kurpfaelzisches-Museum-Heinrich-Campendonk-Der-rote-Maeher-1914-_01.jpg),  
(2 de octubre de 2015)

**Figura I24: Kandinsky, V.,**  
(1913), *Acuarela No. 13 (Aquarell No. 13)*,  
[http://www.moma.org/collection\\_ge/object.php?object\\_id=34897](http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=34897)  
(2 de octubre de 2015)

**Figura I25:**  
Bloch, A., *Estudio de forma y color No. 9 con puente de tren*,  
<http://www.wikiart.org/en/albert-bloch#supersized-cityscape-260449>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura I26: Marc, F.,**  
(1912), *Criatura fantástica, imagen anterior a la página 1 de Der Blaue Reiter*,  
<http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/blauereiter#slide06>  
(2 de octubre de 2015)



**Figura 127: Kirchner, E.,**

(1912), *Dibujo de la decoración de la capilla de Sonderbund*,  
<http://journals.oregondigital.org/konturen/article/view/3246/3200>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 128: Klee, P.,**

(1914), *Recuerdo de un Jardín*,  
<http://www.wikiart.org/en/paul-klee/remembrance-of-a-garden-1914>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 129: Goncharova, N.,**

(1912), *Mar Rayonista*,  
<http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/rayonist-sea-by-natalia-goncharova-a-russian-avant-garde-news-photo/566449933>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 130: Kandinsky, V.,**

(1911), *Sound of Trumpets (estudio para Gran Resurrección)*,  
<https://www.pinterest.com/pin/479070479082683687/>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 131: Kandinsky, V.,**

(1911), *Jinete del Apocalipsis*,  
<http://www.wassilykandinsky.net/work-183.php>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 132: Kandinsky, V.,**

(1911), *Día de todos los Santos*,  
<http://www.abstract-expressionism.org/All-Saints-I.html>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 133: Kandinsky, V.,**

(1911), *Ángel del Juicio Final*,  
<http://www.wassilykandinsky.net/work-180.php>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 134: Kandinsky, V.,**

(1912), *El Juicio Final*,  
<http://arthistory.wisc.edu/data/view.aspx?object=5866&resource=255209>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 135: Tuchman, M.,**

(1987), *The spiritual in art: Abstract painting 1890-1985*, pag.18, Los Angeles, New York: Abbeville Press, INC

**Figura 136: Tuchman, M.,**

(1987), *The spiritual in art: Abstract painting 1890-1985*, pag.20, Los Angeles, New York: Abbeville Press, INC

**Figura 137: Tuchman, M.,**

(1987), *The spiritual in art: Abstract painting 1890-1985*, pag.21, Los Angeles, New York: Abbeville Press, INC

**Figura 138: Tuchman, M.,**

(1987), *The spiritual in art: Abstract painting 1890-1985*, pag.21, Los Angeles, New York: Abbeville Press, INC

**Figura 139: Hugo, V.,**

(1853-1855), *Planeta*,  
<http://www.wikiart.org/en/victor-hugo/planet-1866>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 140: Tuchman, M.,**

(1987), *The spiritual in art: Abstract painting 1890-1985*, pag.33, Los Angeles, New York: Abbeville Press, INC

**Figura 141: Munch, E.,**

(1911-1916), *El Sol*,  
<http://www.wikiart.org/en/search/edvard%20munch/3#supersized-search-185477>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 142: Tuchman, M.,**

(1987), *The spiritual in art: Abstract painting 1890-1985*, pag.35, Los Angeles, New York: Abbeville Press, INC

**Figura 143: Kandinsky, V.,**

(1913), *Composición VII*,  
<http://www.wassily-kandinsky.org/Composition-VII.jsp>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 144: Pousette-Dart, R.,**

(1948), *Night World*,  
<http://smirnoffart-smirnster.blogspot.com.es/2013/12/richard-pousette-dart-east-river-studio.html>  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 145: Pollock, J.,**  
(1944), *Night Sounds*,  
[http://www.jasonmccoyinc.com/POLLOCK\\_A%20CENTENNIAL\\_EXHIBITION.pdf](http://www.jasonmccoyinc.com/POLLOCK_A%20CENTENNIAL_EXHIBITION.pdf)  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 146: De Kooning, W.,**  
(1945), *Óleo de Ángeles Rosa y carboncillo*, óleo,  
<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1149>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 147: Motherwell, R.,**  
(1949), *The Voyage*,  
<http://www.moma.org/collection/works/36685?locale=es>, (2 de octubre de 2015)

**Figura 148:**  
Jackson Pollock en su estudio utilizando la técnica de salpicaduras,  
<http://www.theartstory.org/artist-pollock-jackson.htm>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 149: Pollock, J.,**  
(1950), *Ritmo de Otoño (No 50)*,  
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 150: De Kooning, W.,**  
(1948), *Sin título*,  
[http://www.phillipscollection.org/research/american\\_art/artwork/de-Kooning-Untitled\\_1948.htm](http://www.phillipscollection.org/research/american_art/artwork/de-Kooning-Untitled_1948.htm), (2 de octubre de 2015)

**Figura 151: Rothko, M.,**  
(1950-1952), *Sin título*,  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-untitled-t04148>,  
(2 de octubre de 2015)

**Figura 152: Rothko, M.,**  
(1958), No. 37/No. 19, *Azul Pizarra sobre Ciruela*,  
<https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-108-new-york-school/deck/1697389>, (2 de octubre de 2015)



CAPÍTULO **XI**



**ÍNDICE ONOMÁSTICO**





**Abramtsevo:** 171

**Abstracción:** 11, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 59, 88, 130, 131, 135, 170, 176, 179, 180, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 199, 204, 213, 214, 227, 228, 229, 230, 234, 299, 251, 252, 255, 256, 257, 241, 246, 247

**action painting:** 223

**Agnes Schulz:** 50, 143

**Aleksei Grishchenko:** 172

**Alfred Percy Sinnet:** 175

**Anchor Barrbuwa:** 127

**aranda:** 36, 46, 47, 94, 97

**Argullol, R.:** 225, 281

**arte popular:** 183, 191, 253

**arte sagrado:** 79, 80

**Australia Central:** 36, 46, 50, 79, 92, 97, 117, 135

**Balfour, M.:** 119, 261, 273, 282

**Barr, Alfred Barr:** 196, 197, 198, 199, 260, 273, 295

**Baudelaire:** 201, 202, 207, 208, 210, 261, 273

**Bauhaus:** 176, 187, 188, 288

**Baziotes:** 220

**Benois, Aleksandr Benois:** 171

**Berndt, Berndt, R. y C., Berndt, R.M. y C.H., Berndt and Berndt:** 18, 75, 96, 102, 120, 122, 126, 157, 260, 263, 273, 282, 295, 312, 313, 314, 319, 353, 386, 387

**Besant, Annie Besant:** 176

**Betty Parsons:** 217, 291

**Blake, William Blake:** 204, 205

**Blanc, C.:** 207, 261, 273

**Blavatsky, Helena P. Blavatsky:** 176, 220

**Bloch, Albert Bloch:** 183, 184, 322

**Blotkamp, Carle Blotkamp:** 179

**Bobby Nganjimirra:** 132, 317

**Böhme, Jakob Böhme:** 176, 182, 201, 211

**boomerang, boomerangs:** 45, 93, 146

**Bowl, J.E.:** 19, 163, 172, 173, 174, 175, 262, 274, 295, 387

**Bowra, C.M.:** 59, 262, 274

**Boyle-Turner, Caroline Boyle-Turner:** 202, 203, 261, 273

**Braque:** 185

**Breuning, LeRoy C. Breuning:** 191, 262, 274, 283

**Brown, M.:** 202

**Budismo:** 175, 182

**Burliuk, David Burliuk, Vladimir Burliuk:** 161, 183

**Campbell, J.:** 19, 35, 62, 262, 274, 283, 311, 387

**Campendonk:** 183, 184, 322

- Cencillo, Cencillo, L.: 70, 97, 102, 107, 115, 129, 137, 262, 274
- ceremonias totémicas: 43, 72
- Cezanne, Paul Cezanne: 211
- Cheney, Sheldon Sheney: 194, 195, 262, 274
- churinga: 44, 46, 79, 104, 154, 303, 310
- Claude Bragdon: 170
- Corbin, H.: 55
- Cousin, Víctor Cousin: 207
- Cowan, J.G.: 19, 34, 55, 60, 116, 262, 274, 284, 309, 311, 387
- Crawford, I.M.: 146, 263, 275, 284
- creatividad: 75, 248, 253, 255, 263, 275, 285
- Cuarta Dimensión, cuarta dimensión: 170, 191, 321
- Cubismo: 162, 167, 169, 173, 187, 196, 197, 198, 211, 214
- cubo-futurismo: 161, 164, 165
- Curr: 142
- de la Fresnaye: 185
- De lo Espiritual en el Arte: 176, 188, 219, 226
- De Kooning, William De Kooning: 47, 221, 223, 325
- Delacroix, Eugenio Delacroix: 207, 208
- Denis, Maurice Denis: 207
- Der Blaue Reiter: 182, 185, 322
- Der Sturm: 187, 269, 280
- Derain: 185
- Dick Nguleingulei Murrumurru: 82, 83, 138, 139
- Die Blaue Vier: 187
- Die Brücke: 183
- Diefenbach, Karl Diefenbach: 178
- Díez Álvarez, J.: 132, 133, 172, 263, 275, 285
- Dixon, R.B.: 31, 263, 275, 285
- D. Munn, N.: 28
- Dove, Arthur Dove: 204
- Dreaming, Dreamtime: 50, 60, 61, 94, 141, 156, 267, 274, 279, 283, 284, 286, 293, 294, 304, 309, 314, 316, 389
- Eckhard, Meister Eckhard: 182
- Eddy, Arthur Jerome Eddy: 194, 210
- El Jinete Azul: 183, 185, 187, 188
- El Puente: 183, 185
- Eliade, M.: 19, 35, 62, 263, 275, 285, 286, 289, 387
- Elkin, A.P.: 18, 38, 40, 71, 72, 78, 101, 263, 275, 286, 387
- Emily Kame Kngwarreye: 47, 58, 310
- espíritu del rayo: 142, 318
- Estudios de Enseñanza de Arte Libre: 163
- Expresionismo, Expresionismo Abstracto: 15, 17, 19, 20, 21, 23, 47, 182, 183, 187, 188, 191, 197, 216, 219, 229, 237, 251, 252, 255, 256

- Fauvismo:** 190
- Feininger, Lyonel Feininger:** 187, 264, 275, 295
- Focillon, Henri Focillon:** 205, 206, 207, 275
- Futurismo:** 162, 187
- Galaru:** 49, 73, 117, 316
- Gauguin, Paul Gauguin:** 211
- Gemma Munkara:** 56
- geometría sagrada:** 180, 202, 204, 205
- Gesamtkunstwerk:** 210
- Glaser, C.:** 189
- glosolalia:** 164
- Goncharova, Natalia Goncharova:** 161, 185, 186, 281, 323
- Gottlieb, Adolf Gottlieb:** 217, 218, 219, 220
- Graham, John D. Graham:** 216
- Greenberg, Clement Greenberg:** 197, 287
- Groote Eylandt:** 54, 83, 128, 153, 297
- Guthi-Guthi:** 100
- Hartley, M.:** 19, 205, 264, 275, 295, 387
- Heckel:** 185
- Herbert Read:** 154, 156
- Hermanas Wäwilak:** 78, 97, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 315
- Hermanos del Relámpago:** 50, 51, 311
- Hernández Belver, M.:** 21, 268, 287
- Hinduismo:** 182
- Hinton:** 169
- Hockings, P.:** 27, 147, 309
- Hugo, Víctor Hugo:** 201, 208, 209, 324
- Ilya Ostroukhov:** 171
- Irvala:** 134
- Jacoba van Heemskerck:** 179
- Jackson Lears, T.J.:** 213, 264, 276
- James, William James:** 204, 213
- Jawlensky:** 187
- Jensen, Alfred Jensen:** 204
- John Mawurndjul:** 57, 99, 142, 270, 296, 311, 312, 314, 315, 318, 319, 320
- Jean Arp:** 185
- Jean Dubuffet:** 19, 226, 263, 275, 387
- Jugendstil:** 183, 214
- Julunggul:** 98, 103, 107, 108, 109, 113
- Jung, C.G., Carl Gustav Jung:** 61, 216, 220, 264, 276, 288
- Kandinsky, Vasilii Kandinsky:** 19, 172, 175, 176, 179, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 197, 198, 213, 214, 215, 219, 220, 226, 228, 236, 265, 267, 277, 287, 286, 289, 299, 322, 323, 324, 340, 341, 342, 343, 387

- Kimberley:** 31, 32, 48, 49, 50, 51, 67, 71, 73, 79, 80, 101, 103, 114, 115, 116, 120, 137, 143, 146, 147, 235, 263, 275, 285, 292, 293, 298
- Kirchner, Ernst Kirchner:** 185, 323
- Klee, Paul:** 19, 132, 134, 185, 186, 187, 226, 289, 318, 323, 387
- Kleinert, S. y Neale, N.:** 34, 264, 276
- Kline:** 223
- Koeplin, D.:** 212, 264, 276, 295
- Konovalov:** 166, 264, 276
- Krasner, Helena:** 223
- Kruchenykh:** 161, 614, 165, 166
- Kubler, George Kubler:** 205, 289
- Kunapipi, kunapipi:** 65, 78, 103, 282
- Kupka, F. / Frantisek Kupka:** 177, 178, 179, 213
- Kupka, Karel K. / Karel Kupka:** 109, 289, 314, 317, 318, 321, 322
- Larionov, Mikhail Larionov:** 161, 185, 291
- Lathe, Carla Lathe:** 211, 212, 264, 277
- Levaillant, M.:** 208
- Lev Bakst:** 171
- Levin:** 219, 288, 290
- Lily Mindindil Karedada:** 65
- Lindsay C.:** 190, 264, 276
- Lodyzhenskii:** 166, 265, 277
- Lubok, lubok:** 171, 174, 304, 321
- made paintings:** 162, 164
- Malevich, Kazimir Malevich:** 161, 162, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 213, 298, 321
- malinowski:** 60
- Mallery, G.:** 223, 265, 277
- Manggudja:** 122, 124
- Matisse, Henri Matisse:** 197, 214
- Macke:** 183, 187
- Marc, Franc Marc:** 185, 183, 322
- Marian W. Smith:** 79, 154, 156, 266, 279, 311
- Mathaman Marika:** 108
- Malevitch:** 161
- Matyushin:** 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 265, 277, 320
- McCarthy:** 79, 80, 120, 285
- McClurg:** 194, 265, 277
- McIntosh, C.:** 208
- mesmerismo:** 211
- Midjawmidjaw, Jimmy Midjawmidjaw:** 122, 316
- mimi, arte mimi:** 53, 54, 82, 86, 90, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 141, 145, 311, 313, 317, 319



**mito:** 15, 17, 18, 19, 22, 27, 28, 31, 34, 35, 36, 45, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 94, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 115, 116, 122, 123, 130, 136, 138, 141, 143, 157, 158, 216, 217, 219, 220, 225, 229, 233, 237, 242, 246, 247, 248, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 262, 263, 274, 275, 285, 315, 364, 367

**Moderne Galerie Tannhäuser:** 183

**Mondrian, Piet Mondrian:** 175, 179, 180, 181, 197, 198, 211, 213, 219, 220, 269, 280, 296, 322

**Monet:** 211

**Morphy, H.:** 19, 27, 65, 73, 74, 79, 92, 94, 136, 137, 252, 265, 277, 290, 299, 313, 315, 318, 387

**Morphy, H. y Perkins, M.:** 27

**Motherwell, Robert Motherwell:** 220, 221, 325

**Mountford:** 18, 79, 80, 120, 126, 138, 141, 265, 279, 318, 386

**Mueller:** 185

**Munch, Edvard Munch:** 211, 212, 264, 276, 277, 295, 324

**Mungurrawuy Yunupinu:** 88

**Munter:** 183

**Namatbara:** 133

**Namatjira, Albert Namatjira:** 47, 97

**Namerredje:** 124, 126

**Nangunyari-Namiridali:** 90

**Nazarenismo:** 178

**Neoprimitivismo:** 171, 173, 174, 175

**Newman, Barnett Newman:** 254, 216, 217, 219, 220, 224, 291

**Ngalyod, Ngaljod:** 87, 98, 99, 102, 103, 106, 305, 315

**Ngulanguly:** 123, 124, 126

**Nicolai Ladovsky:** 172

**Nietzsche:** 172, 182

**Nolde:** 185

**Nueva Asociación de Artistas de Munich:** 183

**Nueva Gales del Sur:** 69, 92, 98

**niños-espíritu, niños espíritu:** 71, 73, 116, 117

**Oeste de la Tierra de Arnhem:** 53, 77, 80, 89, 128, 135, 137, 154, 311

**Olga Rozanova:** 161

**Ouspensky:** 165, 166, 169, 266

**Paalen, Wolfgang Paalen:** 216

**Pavel Filonov, Filonov:** 162, 163, 164, 320

**Pennick, Nigel Pennick:** 204

**Percy Trezise:** 40, 104

**Pevstein:** 185

**Picabia, Francis Picabia:** 208, 209

**Picasso:** 133, 134, 185, 197, 214

- Pinkham Ryder, Albert Pinkham Ryder:** 204
- pintura de rayos X, arte de rayos X, estilo de rayos X:** 53, 80, 89, 123, 128, 137, 138
- Pollock, Jackson Pollock:** 19, 47, 204, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 299, 325, 387
- Poulet:** 201, 202, 203, 266, 278
- Pousette-Dart, Richard Pousette-Dart:** 196, 217, 218, 219, 290, 324
- repintado:** 67, 68, 71, 75, 149, 150
- Ringbom, Sixten Ringbom:** 19, 176, 198, 266, 268, 278, 387
- Risatti, H.:** 210, 211, 268, 292
- ritual:** 15, 17, 18, 19, 20, 21, 43, 46, 52, 60, 65, 67, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 95, 96, 101, 104, 107, 130, 131, 136, 140, 147, 158, 216, 217, 218, 223, 229, 248, 251, 252, 253, 255, 256, 288, 303, 356, 357, 385, 387, 388, 390, 391
- Robsjohn-Gibbings, T.H.:** 196, 266, 278
- Rodchenko:** 172
- Rosacruzismo:** 182
- Rosenberg, Harold Rosenberg:** 197, 223, 268, 278, 284
- Rosenblum, Robert Rosenblum:** 199, 292
- Rothko, Mark Rothko:** 47, 199, 216, 217, 219, 220, 224, 254, 225, 261, 273, 292, 325
- Rousseau, Henri Rousseau:** 183
- Schapiro, Meyer Schapiro:** 198, 199, 227, 266, 267
- Shevchenko:** 171, 172, 173, 175, 266, 279
- Secesión de Berlín:** 183
- Senior, J.:** 200
- Serpiente Arco Iris:** 34, 49, 65, 67, 71, 72, 73, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 115, 117, 315
- Sérusier, Paul Sérusier:** 202, 203, 211
- Schönberg, Arnold Schönberg:** 183
- Sociedad Teosófica, Sociedad Teosófica de Amsterdam:** 175, 176, 179, 180
- Sota de Diamantes:** 161
- Spencer:** 96
- Stamos, Theodoros Stamos:** 217
- Stanner W.E.H.:** 29, 265, 266, 267
- Stanton:** 75, 157, 235, 261, 273, 282, 283, 354, 355
- Steiner, Rudolph Steiner:** 176, 191, 220
- Stelzer, Otto Stelzer:** 199, 293
- Stepan Ryabushinsky:** 171
- Still, Clyfford Still:** 217, 224, 216
- Strehlow:** 78, 79, 94, 154, 269, 279
- Stubbs, D.:** 145, 267, 316
- Svatopluk Machar:** 178

- Suprematismo:** 162, 166, 168, 169, 170
- Talashkino:** 171
- Teosofía:** 175, 176, 179, 180, 182, 189, 190, 195, 198, 199, 201, 211, 220
- Territorio del Norte:** 41, 42, 50, 67, 89, 128
- The Ideographic Picture:** 217
- Tiempo del Sueño, tiempo del sueño, era del sueño:** 21, 28, 29, 31, 33, 36, 43, 44, 58, 61, 64, 65, 67, 70, 73, 75, 78, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 106, 109, 115, 116, 131, 157, 237, 251, 253, 304, 305, 353
- Tierra de Arnhem:** 19, 50, 51, 53, 62, 65, 68, 77, 79, 80, 85, 89, 92, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 115, 120, 128, 129, 135, 137, 140, 151, 154, 283, 291, 295, 311
- Thompson Nganjmirra:** 87
- Thorn Prikker, Johan Thorn Prikker:** 211
- Toorop, Jan Toorop:** 179, 211
- Tuchman, M.:** 19, 178, 196, 203, 220, 269, 270, 280, 294, 322, 323, 324, 387
- Uluru:** 36, 37, 309
- Ucko, P.J.:** 123, 124, 125, 127, 139, 267, 280, 316, 317
- Ungud:** 50
- Unión de arte de la Juventud:** 161, 162
- Vergo P.:** 190, 265, 277
- Vladimir Krinsky:** 172
- Vlaminck:** 185
- von Liebenfels, Adolf von Liebenfelds:** 195, 303
- von List, Guido von List:** 194
- von Reichenbach:** 195
- Wagner, Richard Wagner:** 210
- wandjina, wandjinas, Wandjina:** 31, 33, 48, 49, 50, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 92, 94, 97, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 129, 137, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 155, 263, 275, 284, 289, 292, 310, 312, 316, 345
- Wandjuk Marika:** 87, 313
- Washton Long R-C.:** 19, 190, 387
- Webb, James Webb:** 201, 303
- Welsh, Robert P. Welsh:** 180, 198, 269, 280, 296
- Wifredo Lam:** 133, 135
- Wititj:** 98, 112
- Wonambi:** 103
- Worringer, Wilhelm Worringer:** 164, 188, 269, 280
- Wunggurr:** 34
- Yulungul, Yurlunggul, Yurlunggurr:** 78, 103, 87, 313
- Yuwunyuwun Maruwarr:** 87
- zaum:** 166, 167, 168, 169



CAPÍTULO **XIII**



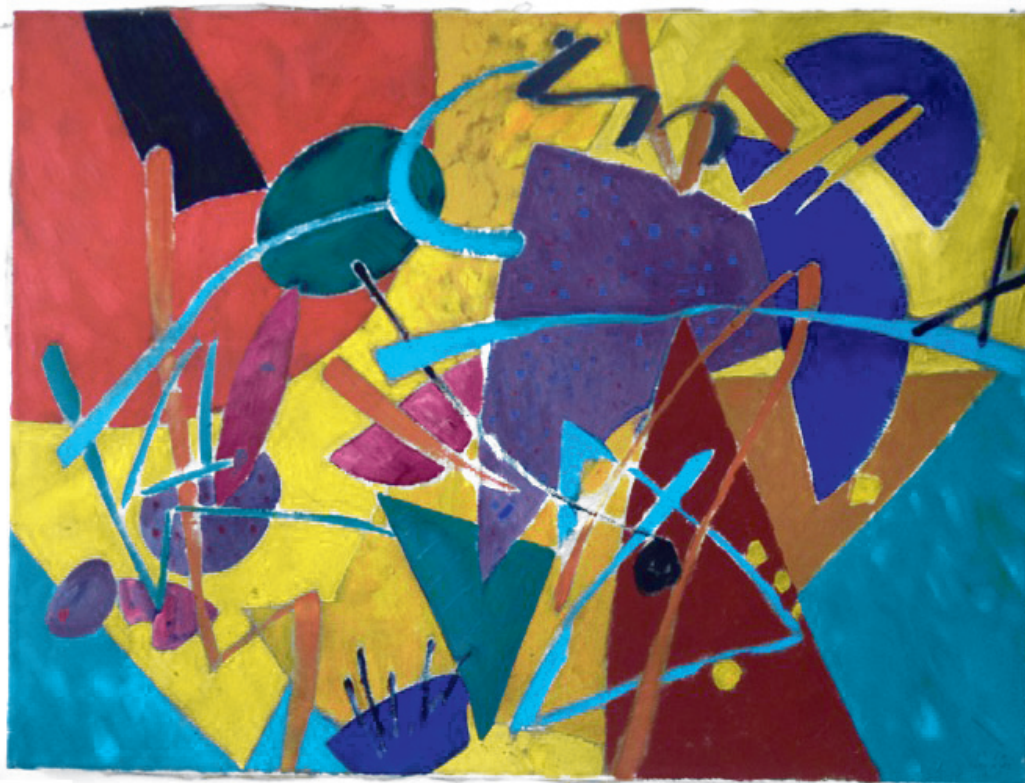
**ANEXO I**





## EL ARTE ABSTRACTO

### Trabajo de imagen y comunicación



Richard Hirschbaeck, óleo sobre lienzo, 1993



Kandinsky, Jinetes del Apocalipsis, 1911



Kandinsky, Día de todos los Santos, 1911



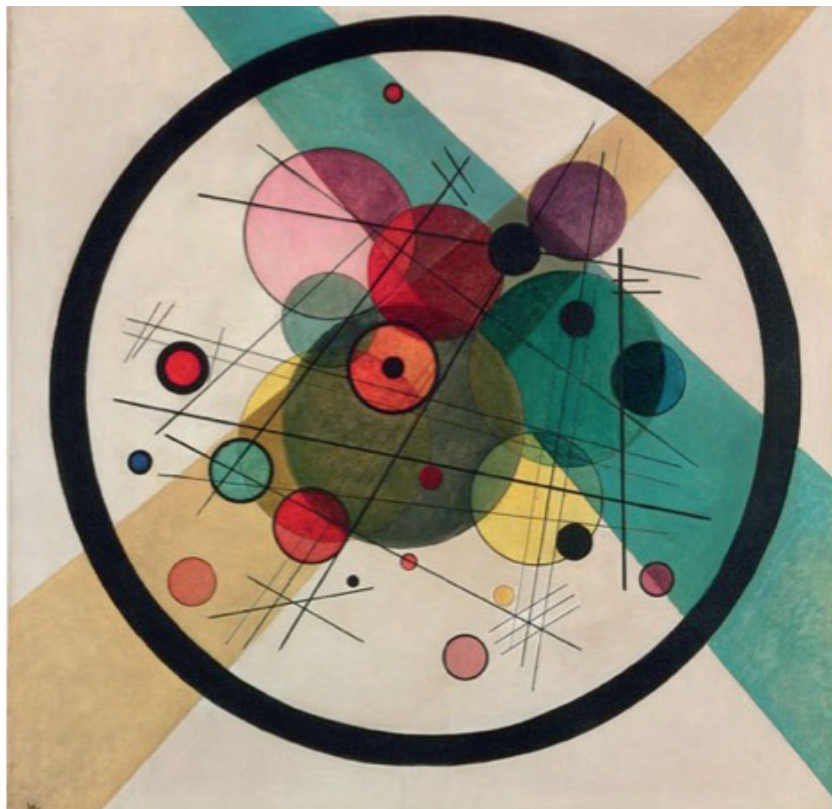


Kandinsky, Día de todos los Santos, 1911



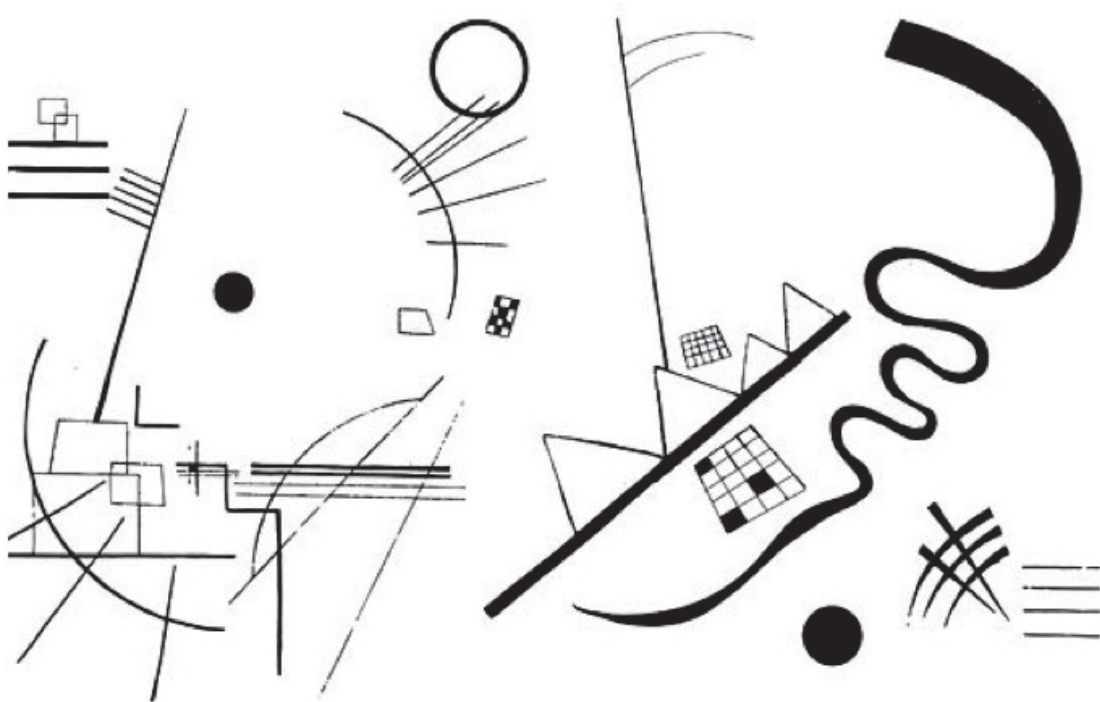


Kandinsky, Estudios de color, cuadrados con círculos concéntricos, 1911

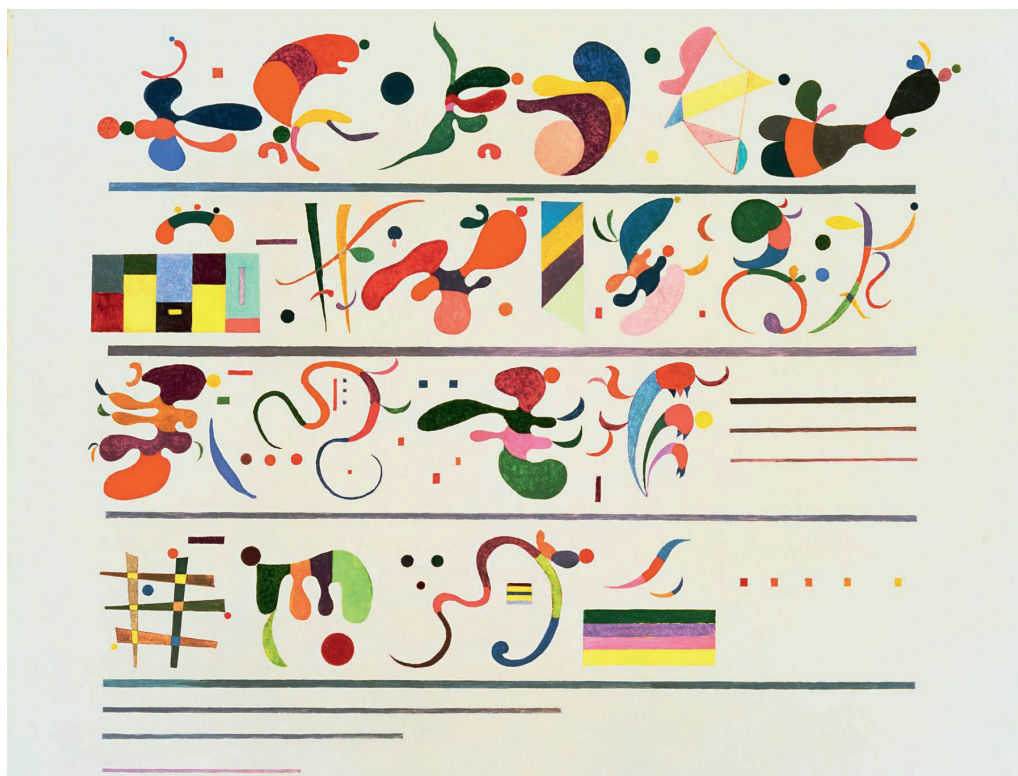


Kandinsky, Círculos dentro de un círculo, 1926

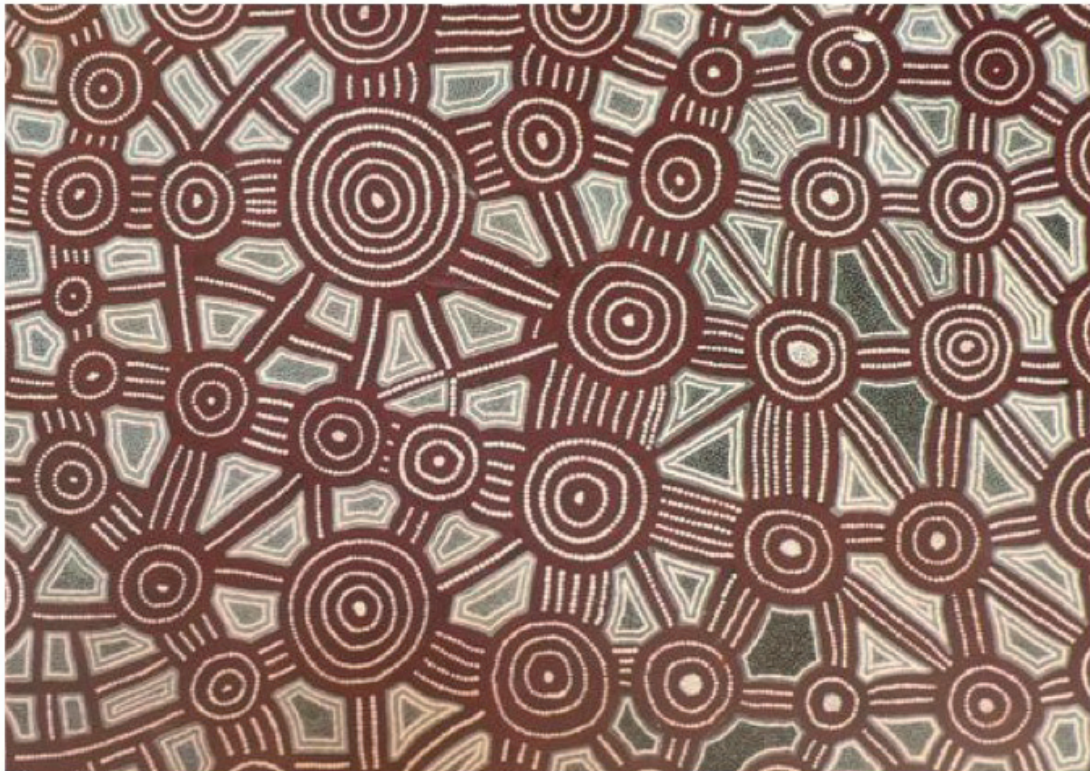




Kandinsky, estudio de Punto y Línea sobre el plano, 1926



Kandinsky, Sucesión, 1935



Pintura aborígen con representación topográfica



Pintura facial para rito de iniciación

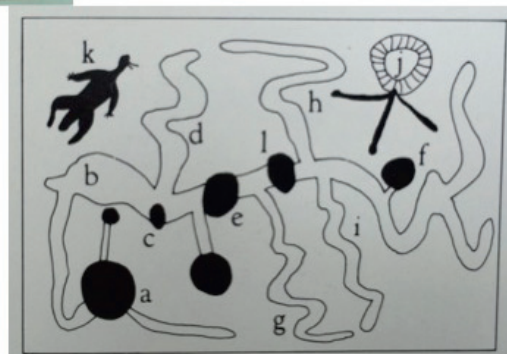
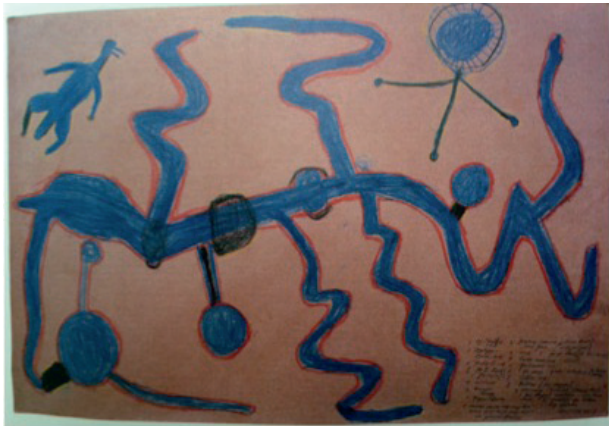




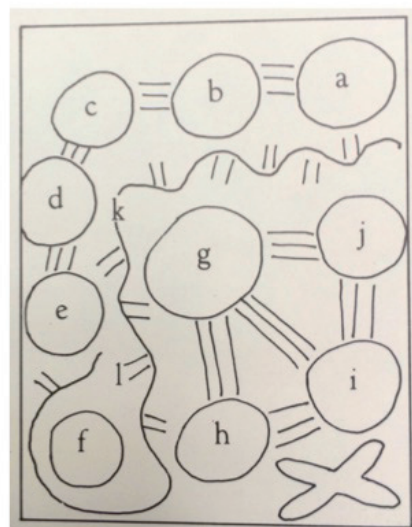
Espíritus Wandjina, pigmento natural sobre corteza



Espíritu Mimi, pigmento natural sobre corteza

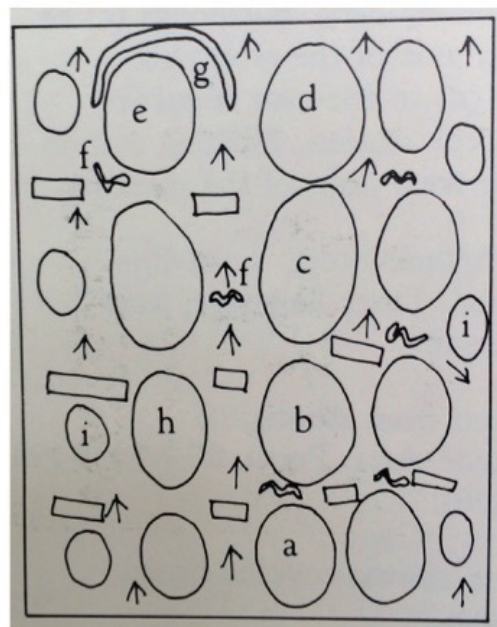


ESQUEMA I

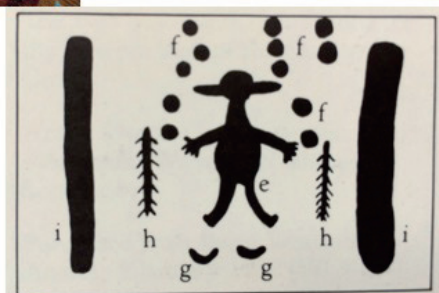
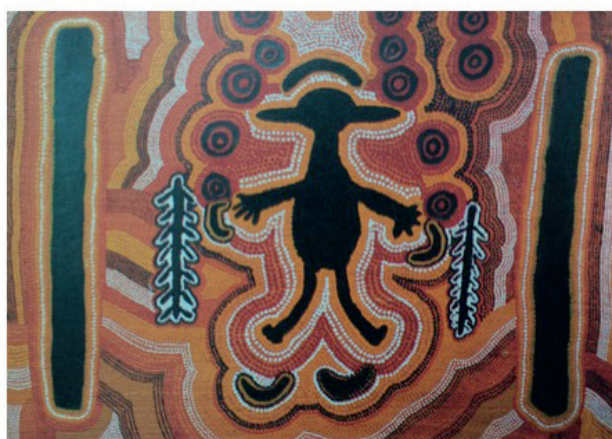


ESQUEMA 2



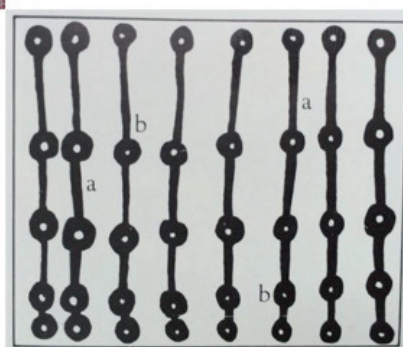
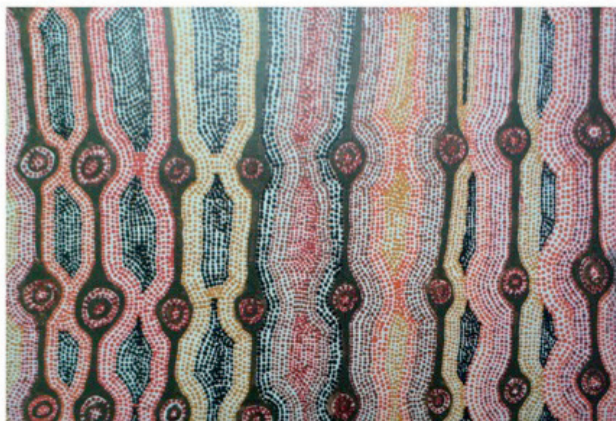


ESQUEMA 3

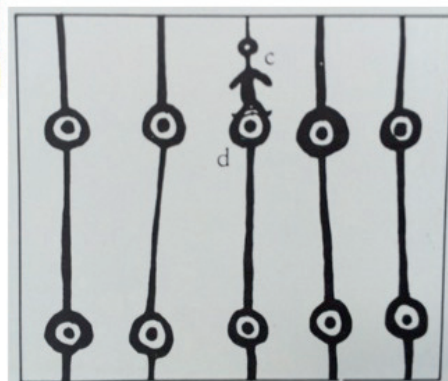


ESQUEMA 4, PARTE I

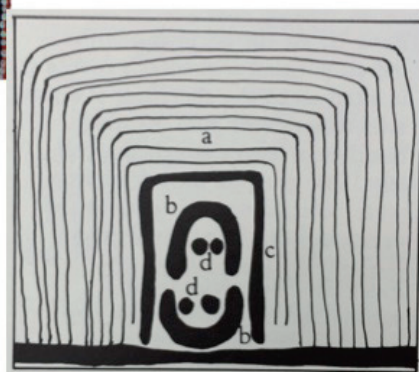




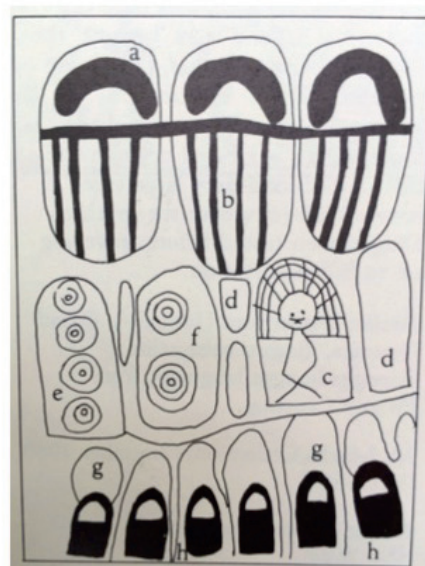
ESQUEMA 4, PARTE 2



ESQUEMA 4, PARTE 3



ESQUEMA 5



ESQUEMA 6





Detalles de pintura sobre corteza







Canguro, possum y emu





Wombat, emu, wallaby y dingo



**GRACIAS POR VUESTRA ATENCIÓN**



## EXPLICACIONES DE LAS PINTURAS ABSTRACTAS ABORÍGENES

(PRESENTACIÓN POWERPOINT EN CLASE: TRABAJO DE IMAGEN Y COMUNICACIÓN)

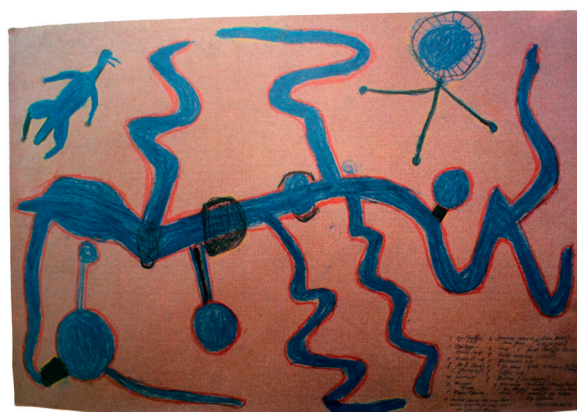
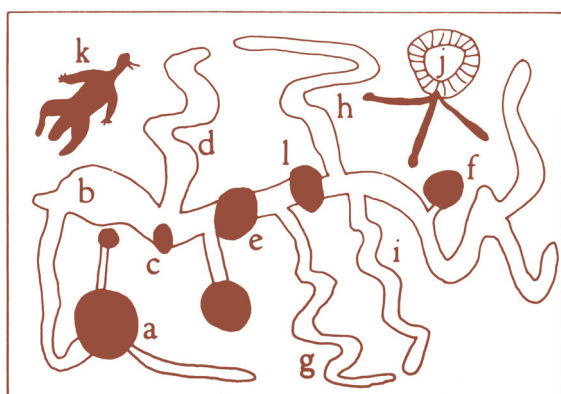
### ESQUEMA I

Artista: Splinter Walpnga, de Birrundudu, Territorio Norte

Colección de R.M. Berndt, 13 de abril 1945

Lápiz sobre papel, 42 x 61 cm

El dibujo ilustra, de forma topográfica, información detallada sobre la zona elegida por el artista. Cerca del cruce de Sturt Creek llamado Languan (a) al oeste de la estación de de Gordon Downs, hay una serie de charcas llamadas Guda (b), Gulamara (c), Gadi (d), Ilgin (e) y Yureru (f). Hay tres riachuelos, Djilbalera (g), Djalinggidjaru (h) y Bolaili (i), que cruzan esta zona. Cerca hay un molino de viento (j). Ilustra los acontecimientos asociados con el mítico Cocodrilo de cola achaparrada (k), en su sitio del Tiempo del Sueño (l) y que lleva su nombre. Aquí, lucha con la Goanna mítica, quien al contrario que el Cocodrilo, quiere viajar a lo largo del río en vez de a través del bosque. Luchan y el Cocodrilo se va hacia el país de agua salada para no volver nunca más.



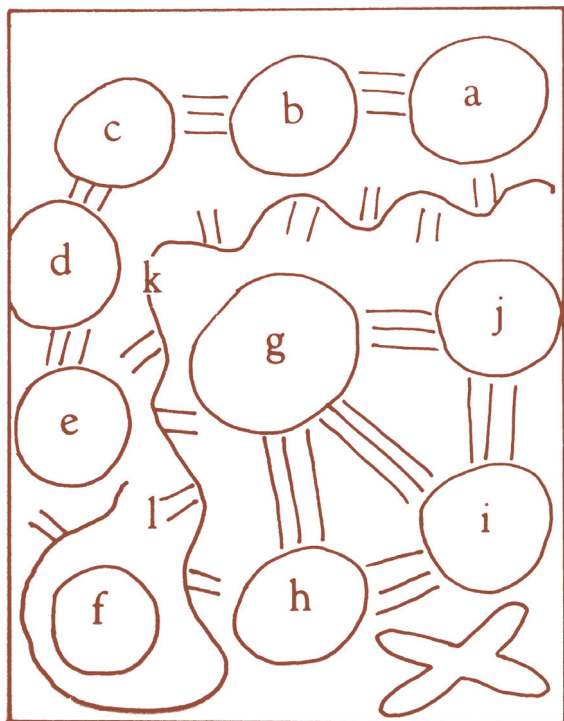
## ESQUEMA 2

Artista: Jack Huddleston, de Halls Creek

Colección de J.E. Stanton, 28 de julio 1986

Ocre sobre cartón cubierto de lienzo, 56 x 76 cm

Representación topográfica no secreta en estilo tradicional del territorio Djaru, describiendo la pista tomada por el Canguro mítico Djanji, a través de una serie de agujeros en la roca (círculos concéntricos) llamados Bulurlungu (a), Djanbi (b), Danwiri (c), Gurawanda (d), Wangarua (e), y Djingilwiri (f). En otra secuencia de la canción, Djadji emerge de ellos (g) y viaja al agujero de roca de Djalyi (h), de allí al cruce de Wolf Creek (i). Volvió a (g) antes de regresar al cruce, y la secuencia termina cuando se dirige al agujero de roca de Balabaladjaru (j). Al arrastrar su cola fue dejando un gran surco que se convirtió en el riachuelo de Namuni (k); las líneas paralelas (l) indican la lluvia cayendo sobre el riachuelo.



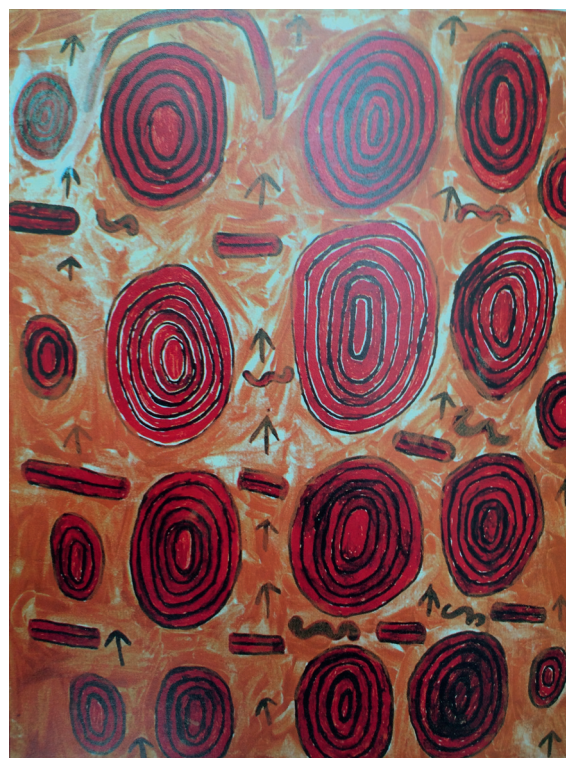
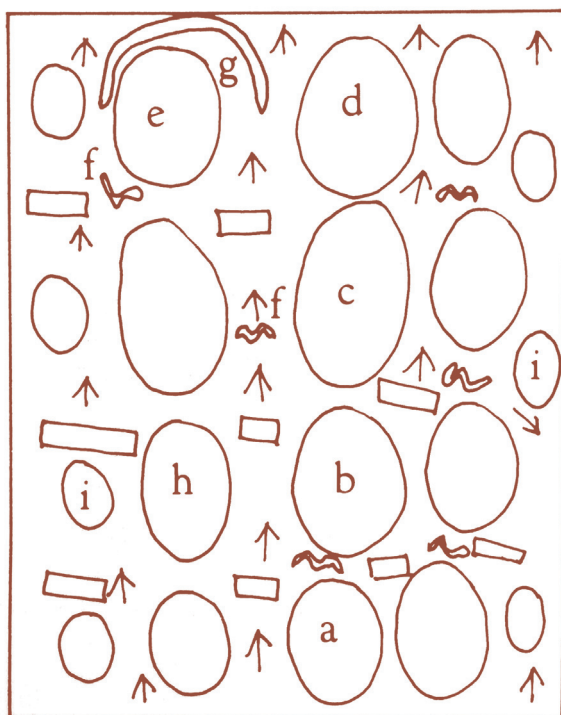
### ESQUEMA 3

Artista: Sugar Tchooga, Gordon Downs

Colección J.E. Stanton, 28 de julio 1986

Ocre y tinta sobre cartón cubierto de lienzo, 56 x 71 cm

Un Emu mítico viaja a través de las tierras, desde el agujero de la roca de Yimuba (a) hasta Gambidjana (b), Gunaldu (c) y hasta Lirigidjinu (d). En Wiginu (e) se encuentra con una mujer que le da comida, gana (f), para comer en un bol de madera (g) que llevaba en la cabeza. Más tarde se convirtió en una brillante estrella en el cielo. Anduvo hasta lo alto de una colina (h) al oeste de Yuendumu en el Territorio Norte donde encontró agua buena por todas partes (i).



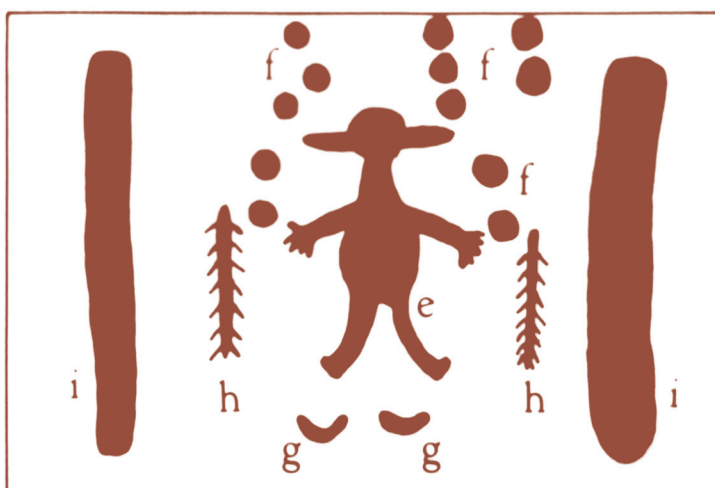
## ESQUEMA 4

Artista: Noel Charlie

Acrílico sobre cartón cubierto de lienzo, 60 x 91 cm

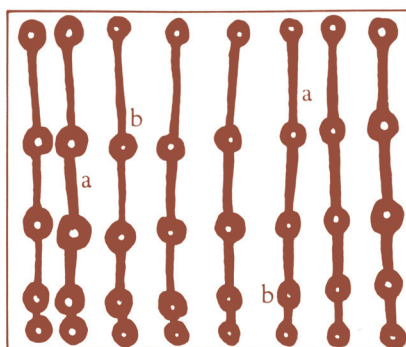
Esta secuencia comprende tres pinturas separadas realizadas en un periodo de varios meses.

PARTE I: En una historia perteneciente al padre del artista, un grupo de gente viaja a un lugar cerca de Hooker's Creek, en el Territorio Norte, donde se va a celebrar un ritual de iniciación. Se representan una serie de vías (a) y charcas (b).

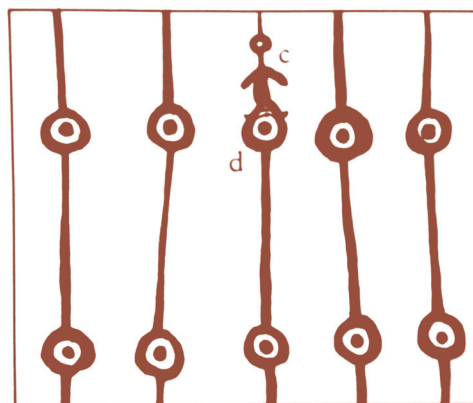




PARTE 2: Al principio de la secuencia del ritual de iniciación, el novicio (c) es levantado en hombros de un hombre que baila con él, portando ramas de hojas sujetas a las piernas. El grupo de hombres bebe de las charcas (círculos concéntricos) y en algún momento llegan a la zona del ritual (d).



PARTE 3: El novicio (e) es rodeado por los hombres (f) que cantan mientras una mujer se sienta cerca de ellos (g). Se atan ramos de hojas (h) a las piernas de los hombres danzantes. En este caso las gruesas líneas negras (i) indican que el ritual se está celebrando por la noche.



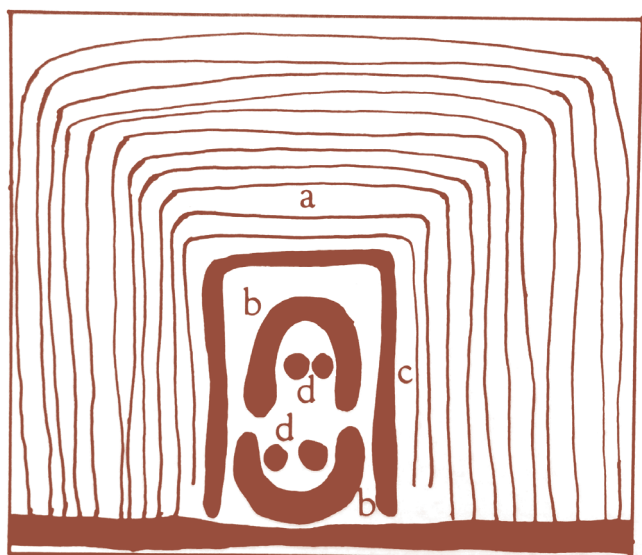


## ESQUEMA 5

Artista: Sandfly

Acrílico sobre cartón cubierto de lienzo, 50 x 60 cm

Dos hombre salieron a cazar en un campo llamado Naligudjana cerca de Yaga-yaga, al sureste de Balgo. Por allí hay muchas colinas de arena (a). Tras regresar a su campamento, que estaba en una colina, los hombres (b) se fueron a dormir detrás de un corta-viento con una hoguera (d) entre ellos.

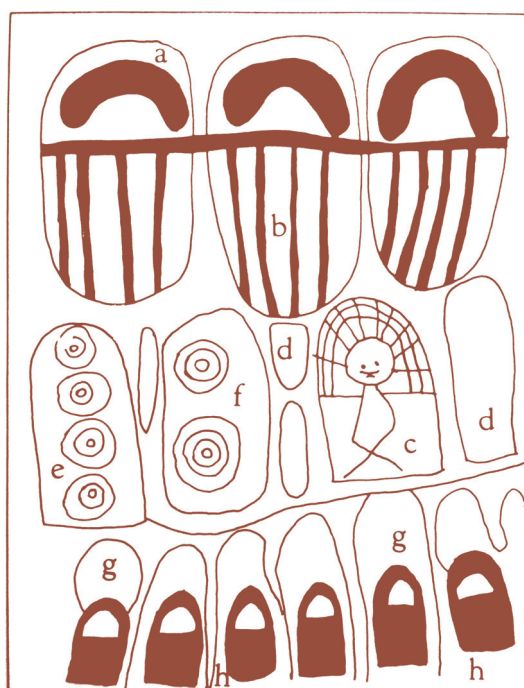


## ESQUEMA 6

Artista: Djarinyanu, 1985

Ocre y resina sobre lienzo, 84 x 61 cm

Nubes (a) portando lluvia (b) se acumulan sobre el campo de Nanggali en el extremo norte de la Ruta de Canning Stock, mientras el ser mítico Gudarl (c) canta sentado con las piernas cruzadas, metamorfoseado en colina de arena. Las colinas de arena, djilgi (d), los humedales de Wilgandja (e), el billabong de Mildjida (f), y la línea de colinas de arena (g) representan objetos rituales de piedras sagradas. La mítica tribu Dingari acmapa cerca en Mowandu (h).





CAPÍTULO **XIII**



**ANEXO II**





## MATERIAL ENTREGADO A LOS ALUMNOS:

Miércoles, 4 de marzo 2015

Trabajo de Imagen y Comunicación

OBJETIVOS: Comprensión del valor artístico del arte abstracto en general a partir del arte aborígen australiano

MATERIALES: Ceras Manley, papel DIN A4, velas.

TÉCNICA: Cera fundida/dot-painting (pintura de puntos).

1. Lee detenidamente la historia de la mitología aborígen que se narra en la siguiente página.

2. Examina los símbolos que tienes en la hoja adjunta correspondientes al arte aborígen australiano.

3. Interpreta la historia que has leído realizando una pintura en la que puedes combinar los símbolos aborígenes de manera que te sirvan para explicar plásticamente la narración.

## MITO DE LOS VIAJES POR NYIRRIPI DE LOS ANTEPASADOS DEL CANGURO

“Los antepasados del Canguro (un canguro y un euro, un pariente más pequeño del canguro) tienen miedo por la aproximación de un dingo. Se alejan de un salto, y uno de ellos (que por entonces tenía una lanza por cola), arrastra su cola a lo largo del suelo cavando un canal que forma el riachuelo de Waite. Huyen hacia Walguru donde acampan, allí empiezan a decorarse con pintura corporal para hacer la ceremonia que narra la escasa posibilidad que tienen ambos de escapar del dingo.

Los antepasados siguen viajando, acampando en Purpurulu, donde ascienden hasta una colina para examinar el territorio. Se van hacia Wadilwanu, y habiendo ido sin comida durante varios días empezaron a sentir bastante hambre. Utilizando cuerda hecha de pelo, que utilizaban para las ceremonias rituales, se ciñeron bien la cintura para aliviar las punzadas del hambre. Acampan en Nyrrip. Una serpiente enorme huele a los canguros en Kunajarrayi, y viaja hacia Nyrrip con la esperanza de atraparlos y comérselos. Los canguros aterrorizados huyen en diferentes direcciones perdiendo de vista a la serpiente. Más tarde, los antepasados del Canguro se encuentran en Nyinyiripalangu donde acampan.

Siguen viajando y en la charca de Kilipait ven Emus que vienen a beber. En Kutitjinyungu recogen miel y se la comen; la que no pueden terminar se la untan en el cuerpo para protegerse del calor. Repuestos, hacen dos grandes cruces de cuerda, se decoran entre ellos, y realizan la ceremonia de la fertilidad. Uno de los antepasados del Canguro baila con la cruz vertical sobre su espalda, simulando las ramas oscilantes de los eucaliptos que crecen alrededor de las charcas.

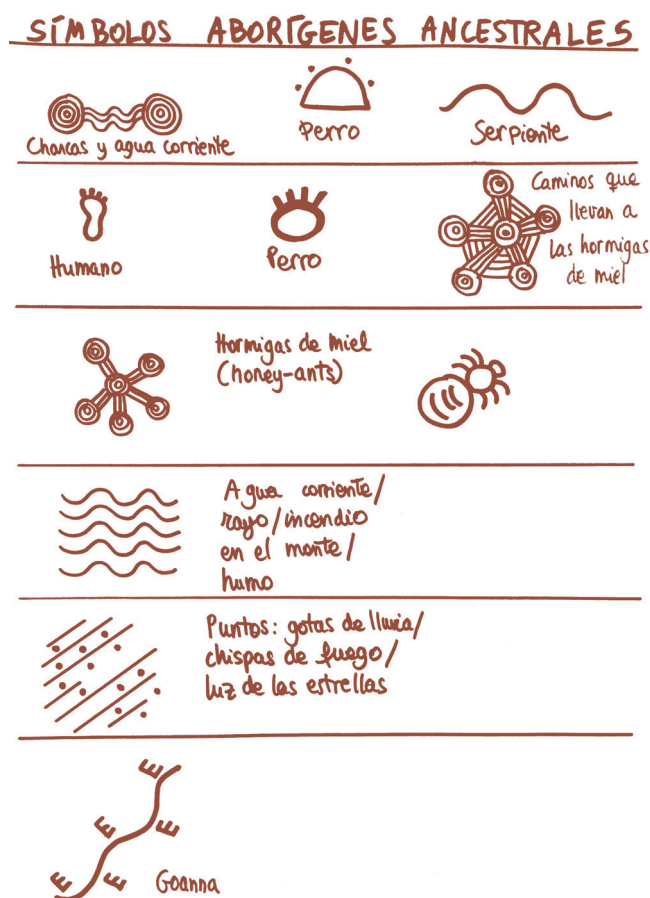
Al día siguiente acampan en Jurru donde unos de los canguros fabrica un asa nuevo para su lanza. La siguiente noche la pasan en Jiliparnta (el lugar de la comunidad Nyirripi). Donde se tumban a dormir se forma una zona de humedales. En Panggunapanda muelen semillas de acacia para cocinar pasteles en las cenizas de un fuego. Cuando se acercan a Karrku, el lugar del rojo

ocre, escuchan aullidos de dingo. Los dingos están realizando ceremonias en la colina de Wirnijarru. Los antepasados del Canguro huyen aterrORIZADOS perseguidos por los dingos.”

## LÁMINAS DE SÍMBOLOS ABORÍGENES ENTREGADOS A LOS ALUMNOS PARA SU INTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA

### SÍMBOLOS ABORÍGENES ANCESTRALES





## CUESTIONARIO FINAL TRAS LA PRÁCTICA EN EL AULA

La práctica en el aula se ha realizado con un total de 26 alumnos estudiantes de segundo de la ESO, de los cuales había una mayoría de 13 años, sumando 20 alumnos de esta edad, 3 alumnos de 14 años y otros 3 de 15 años.

Tras concluir el dibujo a color de interpretación de la historia aborígen en clase, se les ha pedido que explicaran brevemente su obra, lo cual han hecho con bastante naturalidad y pleno conocimiento de los símbolos utilizados para su interpretación de la misma.

Antes de concluir la clase, se les ha entregado un breve cuestionario del cual intentaré mostrar gráficos de porcentaje de las opiniones generales de los alumnos sobre diferentes aspectos en los que se centraba la investigación didáctica.

### CUESTIONARIO ENTREGADO A LOS ALUMNOS:

Edad: .....

Curso: .....

SI NO

1. ¿Conocías el arte aborigen australiano  
antes de hacer este proyecto?

☐ ☐

2. ¿Te ha resultado difícil realizar el trabajo?

☐ ☐

3. ¿Qué te ha resultado más difícil?

☐ ☐

(evalúa de 1 a 5, siendo 1 lo más fácil y 5 lo más difícil)

⊙ Comprender la historia del mito del canguro.....

⊙ Interpretar la historia en tu pintura.....

⊙ Asociar cada signo aborigen con su significado.....

⊙ Aplicar cada signo a tu pintura.....

⊙ Elegir los colores para tu obra.....

4. ¿Entiendes un poco más el proceso  
creativo del arte abstracto después  
de haber hecho el proyecto?

☐ ☐

5. ¿Has disfrutado haciendo el proyecto?

6. Describe en unas líneas lo que más te ha gustado de este trabajo

.....

.....

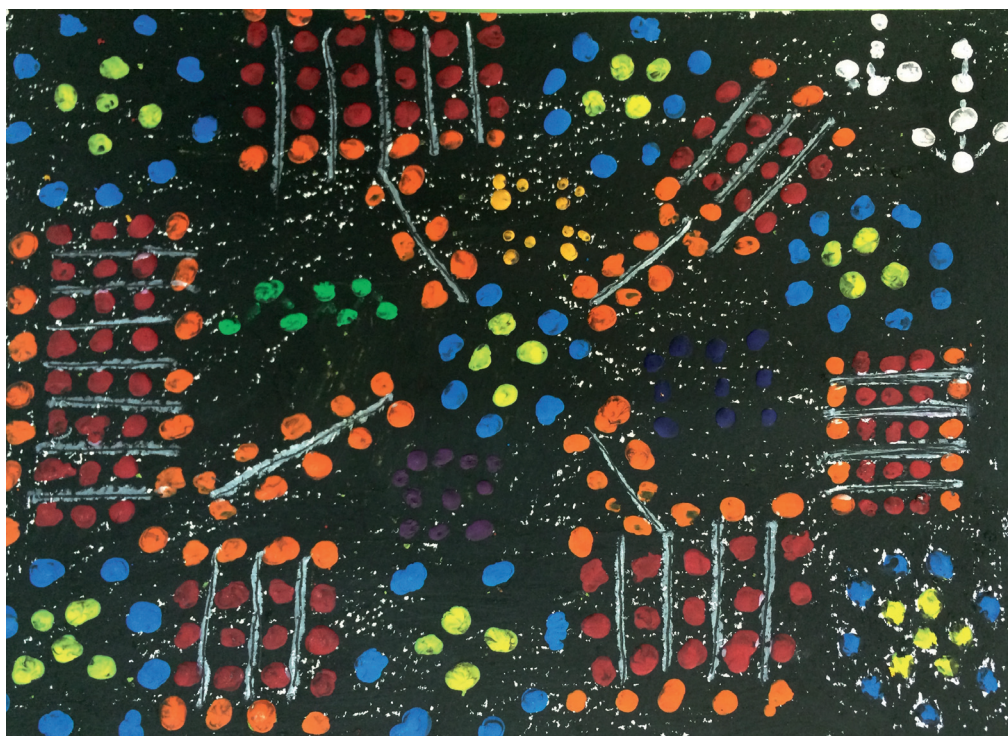
.....

.....

GRACIAS POR TU COLABORACIÓN



## RELACIÓN DE TRABAJOS REALIZADOS POR LOS ALUMNOS:



Dibujo 1



Dibujo 2



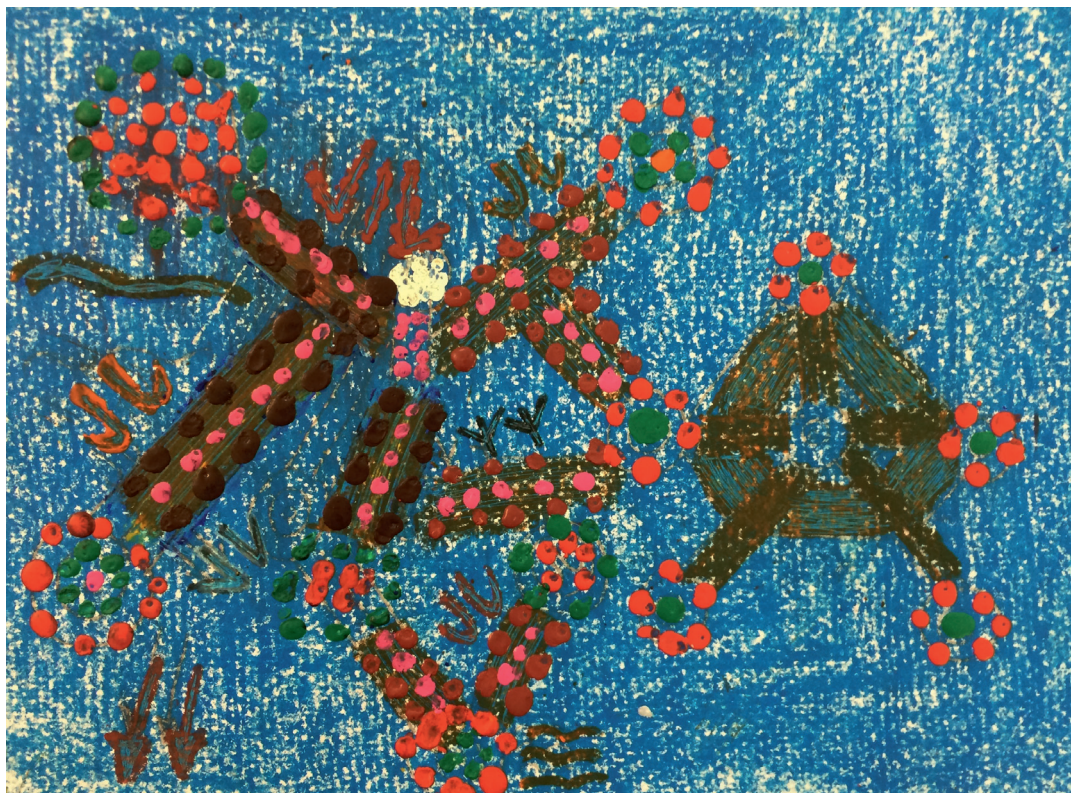


Dibujo 3



Dibujo 4





Dibujo 5

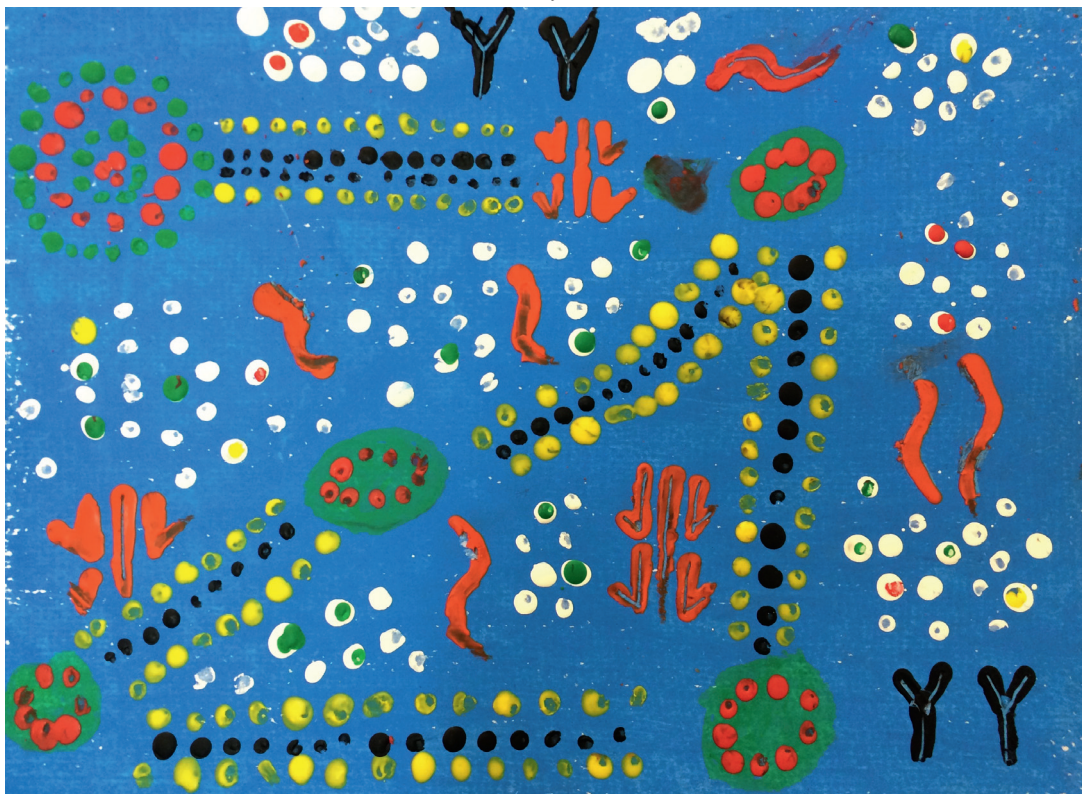


Dibujo 6





Dibujo 7



Dibujo 8





Dibujo 9



Dibujo 10



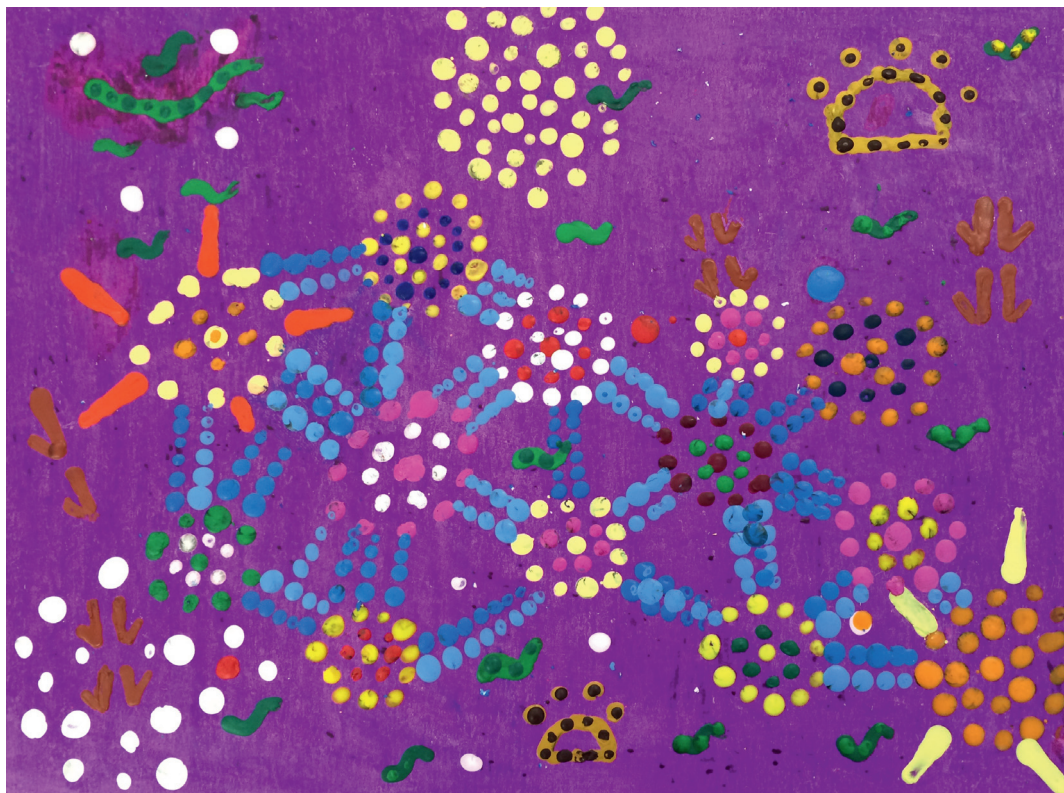


Dibujo 11

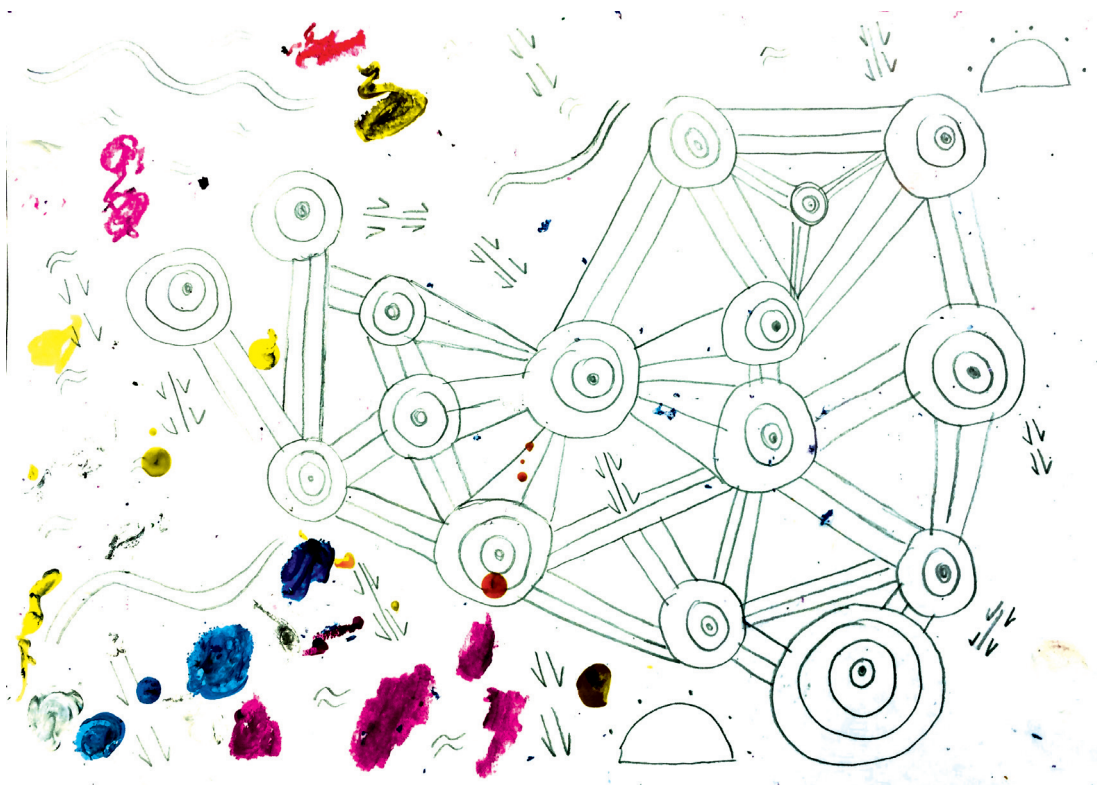


Dibujo 12



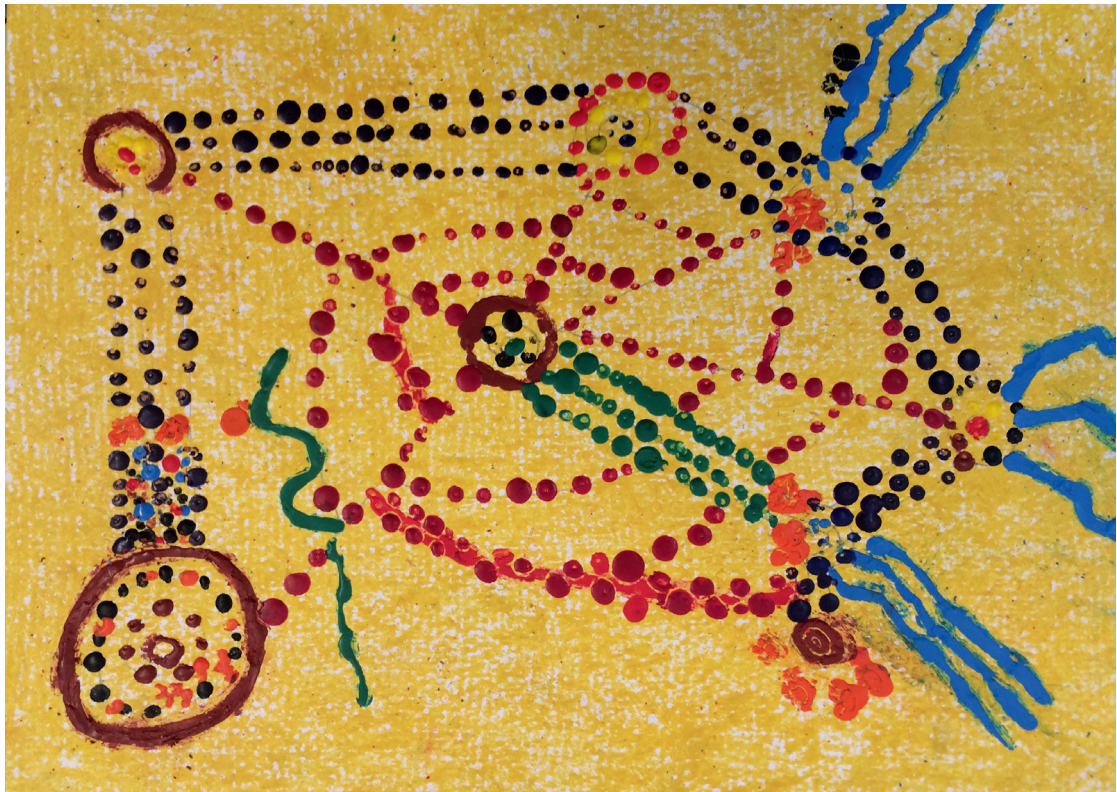


Dibujo 13

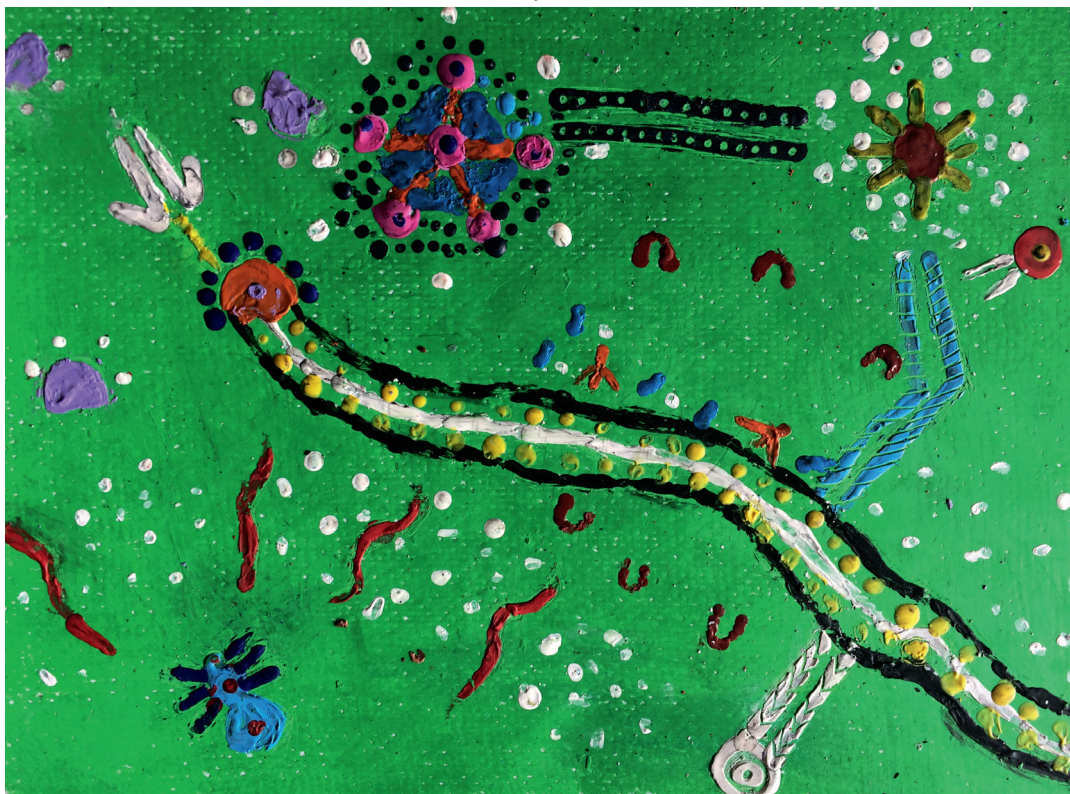


Dibujo 14





Dibujo 15

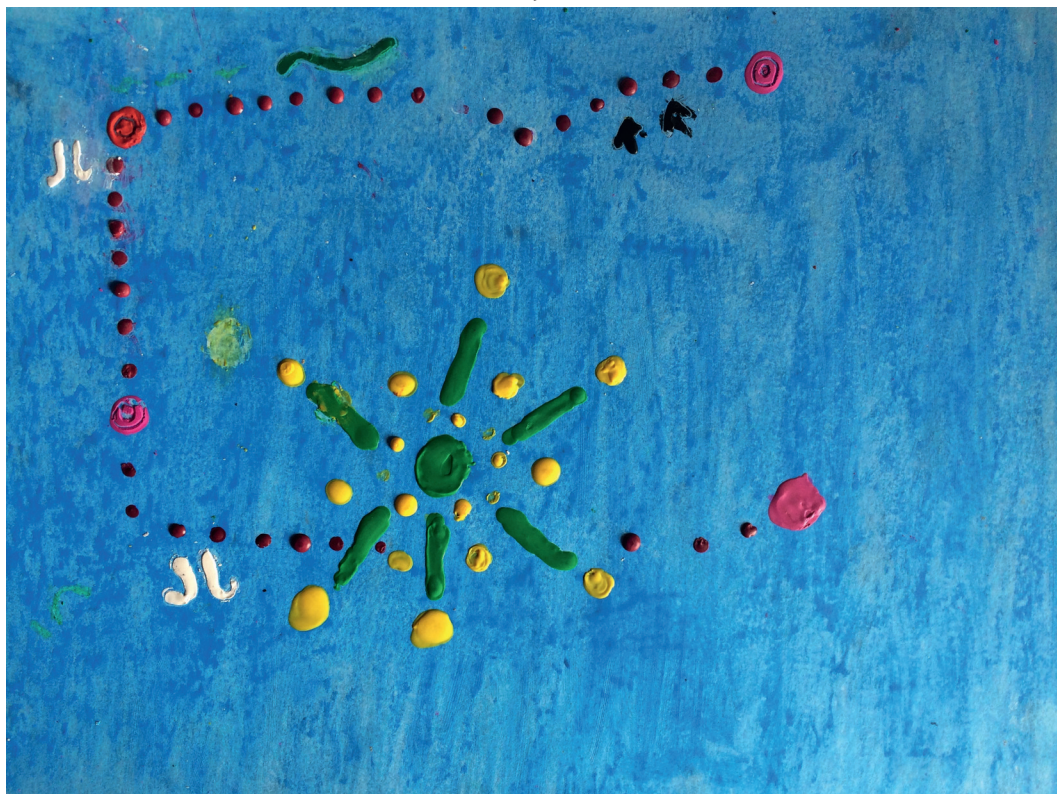


Dibujo 16





Dibujo 17

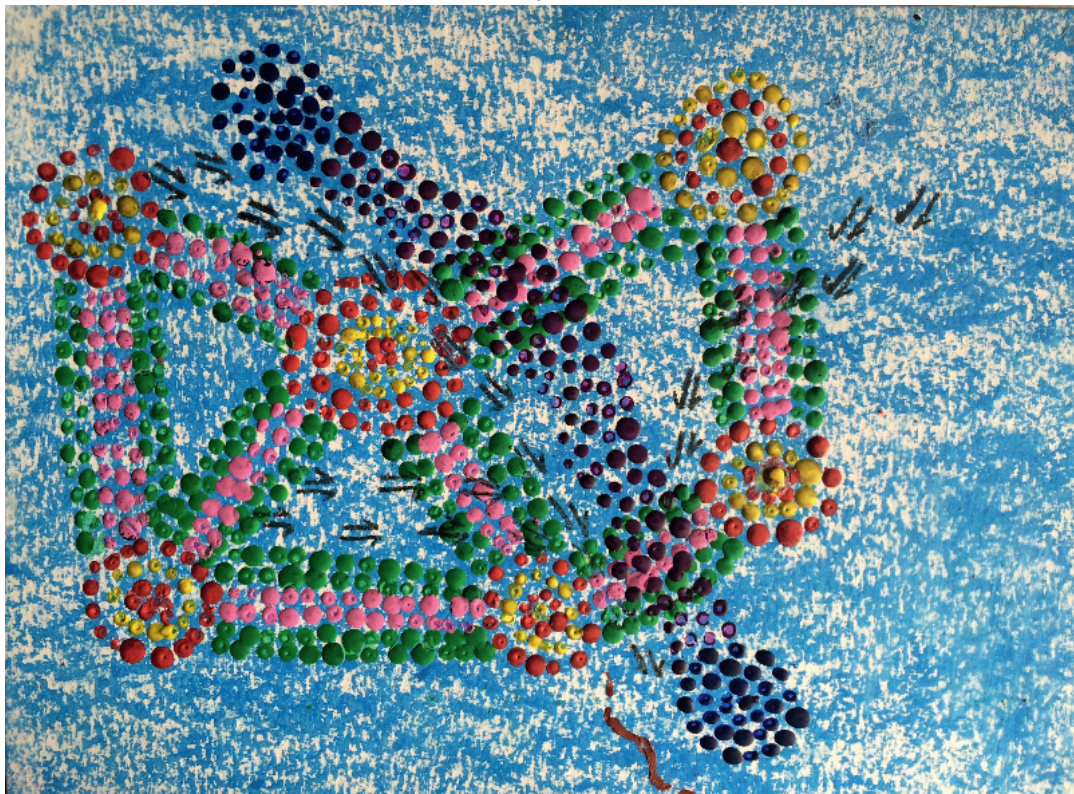


Dibujo 18





Dibujo 19



Dibujo 20



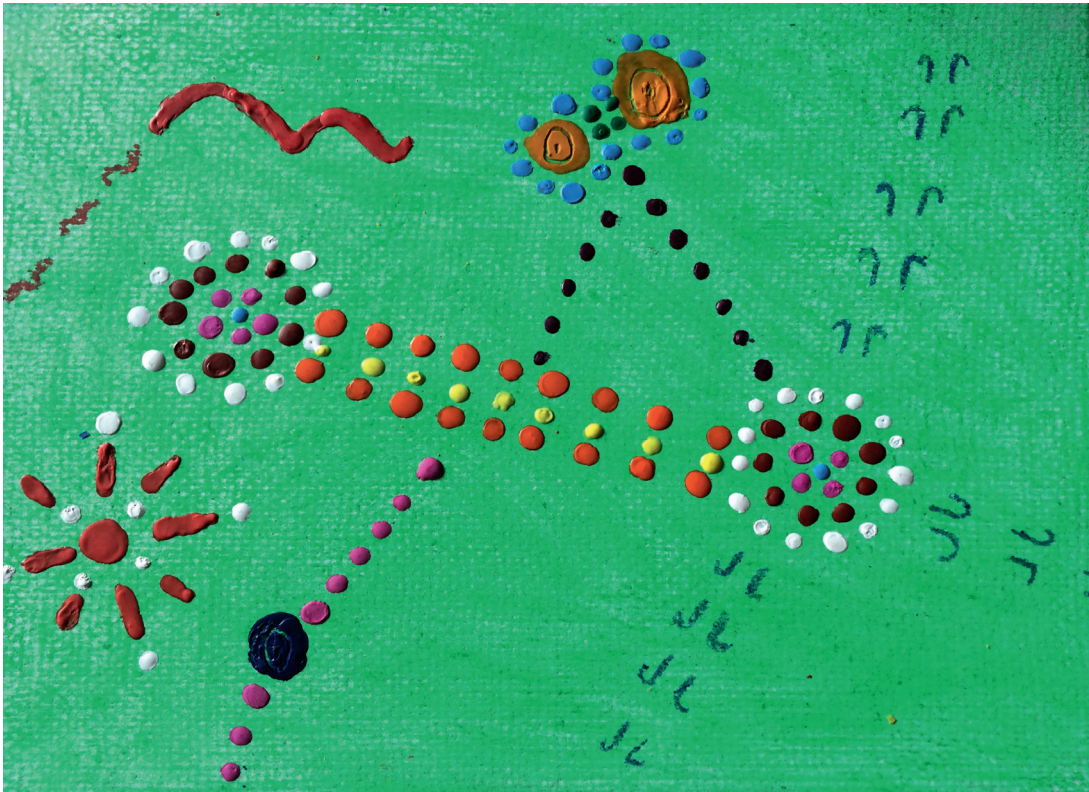


Dibujo 21



Dibujo 22



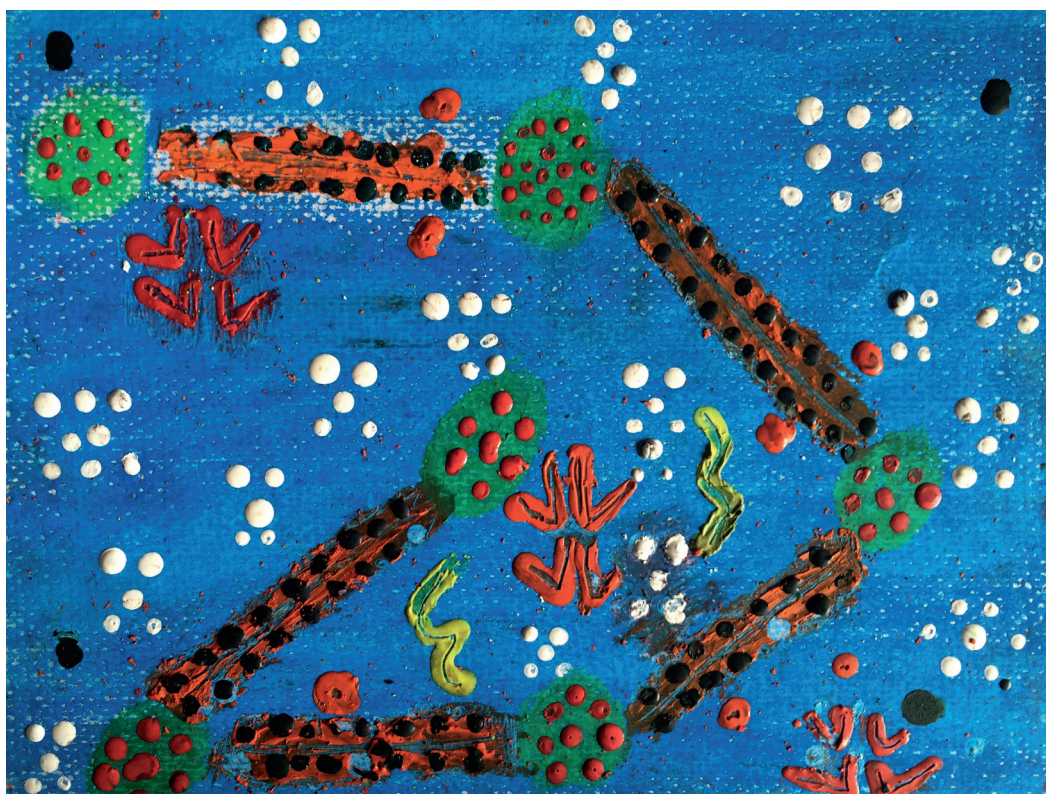


Dibujo 23

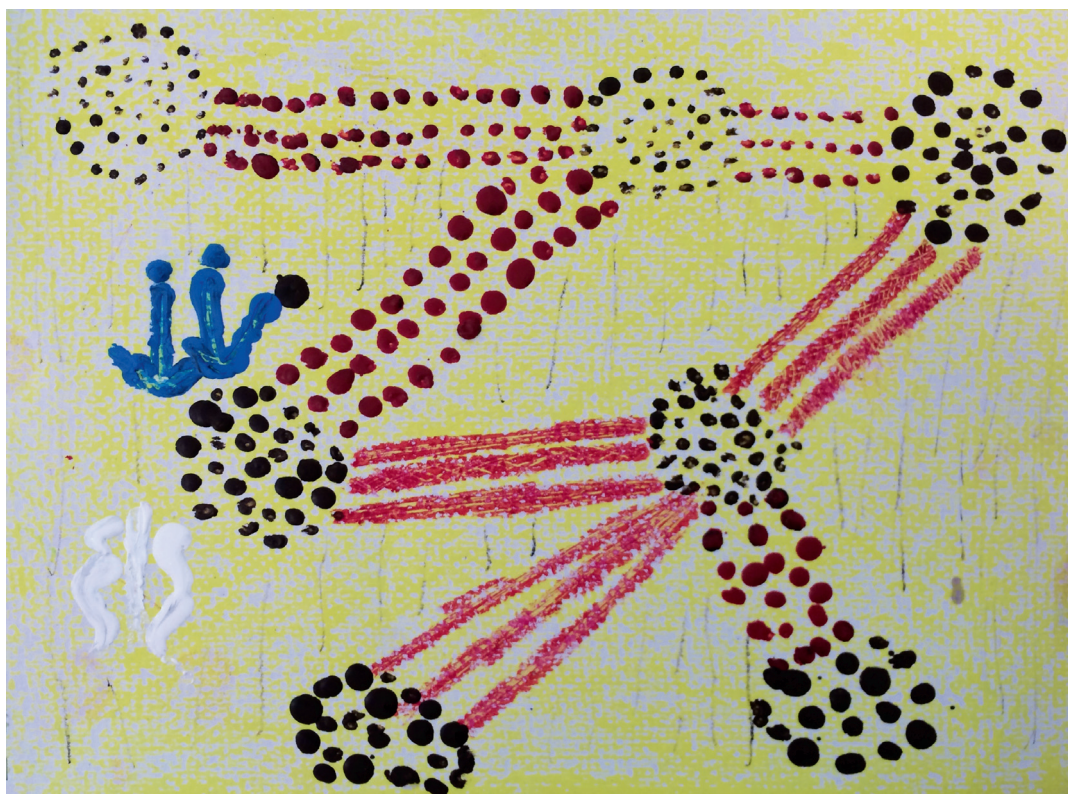


Dibujo 24





Dibujo 25



Dibujo 26





Composición del mapa mítico realizada por el grupo con Lacasitos, galletas y bizcocho.

